# Musikalische

# Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

**W. H. Riehl.**

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1853.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

## Vorwort.

Das vorliegende Buch ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, keine willkürliche Zusammenstellung vereinzelter Skizzen. Fragmente aus einzelnen Abschnitten waren früher schon in verschiedenen Zeitschriften abgedruckt. Sie sind aber hier nicht eingeschoben, sondern eingearbeitet in das Ganze, welches wesentlich neu ist.

Es war mir eine Herzens- und Gewissenssache durch diese Schrift nach drei Punkten

agitatorisch zu wirken, und diese drei Punkte bilden die innere Einheit des Buches.

Zum Ersten möchte ich das historische Studium der musikalischen Kunstwerke unserer so unbändig viel musicirenden gebildeten Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit, auf die Seele binden.

Zum Andern wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so isolirt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Himmel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesammten Culturgeschichte.

Zum Dritten galt es mir als ein Akt der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher bloß um die bekannten großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles, individuelles Leben gewinnt, bei Seite liegen läßt.

Statt diese Grundgedanken in schulmäßiger Abhandlung durchzuführen, zeichnete ich eine Gruppe von Originalgestalten aus der Geschichte der neueren Musik, und gab mich der behaglicheren Arbeit hin, lebendige Männer von Fleisch und Bein und mit scharf

geprägtem Gesicht abzuconterfeien, und sie der Reihe nach für mein kunstgeschichtliches Glaubensbekenntniß aufmarschiren zu lassen.

Wer lesen gelernt hat, der wird diese innere ideelle Einheit des Buches aus der Manchfaltigkeit seiner einzelnen Schilderungen schon herauszulesen wissen.

Augsburg, am 15. November 1852.

**W. H. R.**

# Inhalt.

# Ein dramatischer Bänkelsänger

und

# ein musikalischer Aristokrat.

# I.

## Wenzel Müller.

Habt Ihr je einer Aufführung der „Teufelsmühle am Wienerberg“ beigewohnt, der alten österreichischen Zauberposse, an der sich weiland unsre Großväter ergötzt haben, die einen derberen Spaß suchten als wir? der Teufelsmühle mit den eisenrasselnden Rittern, dem schmachtenden Minnesänger, dem bösen Müller, der sein Weib zum Zeitvertreib umgebracht, den tanzenden Mehlsäcken, dem Falstaffkasperl, der auf einem Müllereſel durch die Luft davonreitet? der Teufelsmühle mit der abgedroschenen Musik, wo jede Arie ein Gassenhauer und jeder Orchestersatz ein Kirmestanz? Man gibt das Stück heute wohl noch dann und wann zur Lust der Gallerie und der kleinen Kinder; aber ein gebildetes, vernünftiges und erwachsenes Publikum geht jetzt dem tollen Schnack aus dem Wege.

Ich bekenne, daß ich für meine Person noch immer so ungebildet, unvernünftig und kindisch gewesen bin und der Verlockung, die Teufelsmühle zu sehen, nicht widerstehen konnte, und jedesmal hat mich das Stück kraft seiner abgedroschenen, gassenhauerischen und kirmesmäßigen Musik wunderbar bewegt. Fürwahr, es sitzt geheime Zauberei in diesen hingeworfenen Tonweisen des alten Wenzel Müller, aber man muß in kindlicher Einfalt und mit Andacht hören, wenn man deß inne werden will. Es ist die Zauberei des Volksliedes, aber nicht des gefühlsinnigen oder humoristischen, wie man es jetzt mit Vorliebe hervorzieht. Hier hören wir Lieder der derben Lustigkeit und Ausgelassenheit, und daneben jene halb schauervollen, halb komischen Volksballaden, wie sie zuweilen noch vor der bemalten Leinwand zur Drehorgel gesungen werden, in denen der Hang der Volksphantasie zum Gräßlichen, Unheimlichen, Gespenstigen ein künstlerisches Genügen sucht und zugleich sich selber auslacht.

Darin aber liegt Wenzel Müllers Meisterschaft, daß er den ächten Bänkelsängerton so unübertrefflich wahr in seinen Zauberpossen wiedergegeben hat. Er ist der größte Bänkelsänger, den die ganze

Geschichte der deutschen Musik aufzuweisen hat, ein musikalischer Schartenmeyer, nur in weit tieferem und umfassenderem Sinn; ein Mann, der den Keim des Poetischen, die Kraft deutschen Volksthums auch in dem Gesang der Jahrmarktsrhapsoden erkannte — und dazu gehörte der Tiefblick des Genies — der das Volkslied in seiner vollen göttlichen Rohheit auf die Bühne brachte, dabei ein ganzer Oesterreicher, ein ächtes Wiener Kind voll frischer, harmloser Laune und gutmüthiger Lustigkeit, dem ein Ländler, welchen er vielleicht einem fahrenden blinden Geiger abgehorcht, über alle italienischen Arienschnörkel ging, ein wahrhaft nationaler Tondichter.

In Wenzel Müllers Lebensgeschichte findet sich nur ein einziger origineller Zug aufgezeichnet, dieser aber malt den ganzen Mann. Im Volkstheater der Wiener Leopoldstadt hatte er Jahre lang den Taktstock geschwungen, hier war er mit seinen musikalischen Schwänken und Bänkelsängerliedern berühmt geworden. Da berief man den seltsamen Meister, der nach Devrients Ausdruck die Wiener Possen in jedes deutsche Ohr geheftet, daß Niemand sich derselben erwehren konnte, als Operndirektor nach Prag in eine

weit glänzendere und vortheilhaftere Stellung. Kaum aber hatte er sich eine Weile diesem höhern Wirkungskreise hingegeben, so ward es ihm unheimlich, es duldete ihn nicht länger bei der vornehmen Kapellmeisterei, er wurde krank am Heimweh nach seinen Volkspossen und hatte nicht Rast noch Ruh, bis er zu der Beschränkung der Leopoldstädter Bühne wieder zurückgekehrt war. Das ist der ganze Wenzel Müller, wie er in seinen unschuldigen, genügsamen, aus dem Volksmund genommenen Liedweisen leibt und lebt, der sich bei seiner Bänkelsängerei bescheidete, der sich in ihr nur heimisch und glücklich fühlte.

Diese Zauberopern, denen jetzt ein gebildetes und erwachsenes Publikum aus dem Wege geht, haben ihrer Zeit ganz Deutschland berauscht. Die uralten Volksschwänke, die sich ein Menschenalter vorher in Wien als ihrem letzten Zufluchtsorte versteckt hatten, begannen, von Wenzel Müllers unwiderstehlichen Volksweisen getragen, wieder einen wahren Siegeszug bis zur Nord- und Ostsee, ja bis über's Meer nach England. Und es geschah, daß selbst die größten und idealsten Meister deutscher Tonkunst des Einflusses sich nicht erwehren konnten, der von dem großen

Bänkelsänger der Leopoldstadt über ganz Deutschland ausging. Der Humor des österreichischen Volksliedes wurde das Urbild alles deutschen musikalischen Humors überhaupt.

Wenzel Müller war nur ein kleiner Meister. Ich weiß nicht, ob er je in seinem Leben ein ordentlich durchgearbeitetes Musikstück fertig gebracht hat. Aber daß der kleine Meister ein Lied gesungen wie „Wer niemals einen Rausch gehabt" und hundert ähnliche, dieß werden ihm gar viele große Meister darum doch nicht nachmachen. — Bei vielen seiner Lieder kommt man in Zweifel, ob er sie dem Volk oder das Volk sie ihm gestohlen. Man muß sich dabei durch die meist erbärmlich platten und poesielosen Texte, die er componirte und die sich wahrhaftig nicht wie Volksdichtungen ausnehmen, nicht irre machen lassen. Ich habe es versucht, einigen seiner anmuthigsten und kindlichsten Weisen ächt volksthümliche geistesverwandte Poesien von Hoffmann von Fallersleben unterzulegen, und beides sitzt zusammen wie aus Einem Guß. Man meint, Dichter und Musiker müßten dieselbe Person gewesen seyn, so innig schmiegen sich Wort und Ton aneinander. Das macht, der alte Sänger der Wiener

Zauberpossen und der moderne Poet haben aus Einem Born geschöpft, aus dem Born des ächten Volksliedes, und gerade bei der ungeheuern Verschiedenheit der ganzen Weltanschauung, der Ziele und Mittel dieser beiden Männer, ist jener geglückte Versuch der beste Beweis, daß beide den rechten Ton getroffen haben.

Wenzel Müller, der Vater der wiedererstandenen Wiener Volksposse, war bei Dittersdorf, dem großen Begründer der deutschen komischen Oper, in die Lehre gegangen; aber Dittersdorf, so leichtfließend, so humoristisch er auch gearbeitet haben mag, ist noch ein tiefsinniger, ein gelehrter Musiker, ja wohl gar ein Pedant neben dem lustigen, leichtblütigen Wenzel Müller; er ist ein feiner, kokett zierlicher Kosmopolit neben dem derben, durch und durch österreichischen Volksmann. Und so viel dieser auch für's Theater setzte, hat er doch gar nichts geschrieben, was eigentlich den Namen einer Oper verdiente; musikalische Schwänke sind's, dramatische Bänkelsängerspiele. Wenzel Müller ist selten im höheren Sinne humoristisch, er ist meist bloß lustig und niedrig komisch, er ist oft flach bis zur äußersten Trivialität, stellenweise sehr langweilig, schreibt sich selber ab; zur reichen Durchbildung

der Kunstformen hat er die Geduld nicht und in der technischen Gediegenheit des Satzes ist er durchaus kein Hexenmeister. Alle diese Schwächen hängen auch dem wirklichen Volksgesang an. Das Volkslied ist gewöhnlich nur in Einem Stücke schön, und ebenso ist Müller nur in Einem Stück, in seinem Bänkelsängerton ein Hexenmeister. Er ist volksthümlich wie Hanswurst, wie Wastel, wie Kasperl.

Diese dramatische Bänkelsängerei ist zwar von geringer Herkunft, aber doch von altem Namen, sie hat eine lange kunstgeschichtliche Ahnenreihe, einen stolzen Stammbaum. Er treibt seine Wurzeln hoch hinauf bis zu jenen Schwänken des Mittelalters, wie sie zwischen heiligen Mysterien auf den Gassen gespielt wurden.

In Wien hatte seit alten Tagen die „Burleske" das Feld gewonnen, länger als irgendwo sonst trieb Hanswurst hier sein Wesen auf der Bühne, und das Improvisiren, dieser eigentliche Lebensnerv der Volksposse, ging auf den Wiener Theatern immer noch im Schwange, als es anderwärts längst abgeschafft war. Ja in Wien ließ sich Hanswurst eigentlich niemals ganz verbannen wie in Norddeutschland, und

während ihn die norddeutsche Pedanterie eben erst von den Brettern gejagt hatte, sangen sich die lustigen Wiener durch Wenzel Müllers Melodien flugs wieder in einen neuen Hanswurst ein, und dieser war der leibliche Sohn des alten, wenn er nun auch Kasperl oder sonstwie hieß. Was auch außerdem noch von derartigen Figuren unter der Firma von Frankfurter Hampelmännern, Berliner Bummlern u. dgl. auf der Bühne geblieben ist, das ist uns durch Wenzel Müller gerettet, denn ohne seine Musik hätte Niemand die Ahnherrn dieser Gestalten in der Wiener Volksposse verdauen mögen. Indem er uns die letzten Trümmer des historischen Hanswurst überlieferte und mit seinem kecken Naturalismus wider die Pedanterie der Schule focht, war er, der Bänkelsänger, ein Mitkämpfer der literarischen Stürmer und Dränger und Lessings und Schillers und Goethe's, so unklassisch auch seine Erscheinung in so klassischer Gesellschaft sich ausnehmen mag.

Denn es lief diese Wiener Volks- und Zauberoper, wie sie Wenzel Müller selbstschöpferisch zur höchsten Blüthe brachte, doch keineswegs wiederum auf den bloßen Schwank, auf jene Kette von Späßen und

Intriguen des alten Hanswurst hinaus, sie vereinigte im glücklichen Falle alles, was die damalige dramatische Gegenwart bewegte, im Spiegel einer grotesken Carrikatur. Das damals florirende Ritterschauspiel mit seinen grimmig ernsten Helden und minniglichen Frauen ward hineingezogen, dazu die neu erschlossene Feen- und Zauberwelt mit all ihrem Gespensterspuck. Man wußte oft nicht recht, ob es mehr auf Scherz oder auf Ernst abgesehen sey. Das Schauerliche mischte sich manchmal in einer Weise mit den tollsten Späßen und Schnurren, daß selbst die spätere romantische Schule noch hieran lernen konnte. Die Shakespeare-Begeisterung der Gebildeten hatte hier ihr handgreiflich volksthümliches Seitenstück gefunden.

Oder ist es nicht wirklich ein zarter romantischer Hauch der Geisterwelt, ein Stück „Sommernachtstraum,“ im Styl der Wiener Vorstädte verdeutscht, was in Musik und Dichtung über Kauers „Donauweibchen“ schwebt? Ist es nicht das wollüstige düstere Grausen der alten Volksballade, welches die Hörer weiland bei einzelnen Stellen von Wenzel Müllers „Teufelsmühle“ kalt überlaufen hat?

Zu dieses großen Bänkelsängers Zeit begann die

literargeschichtliche und kritische Begeisterung für das deutsche Volkslied wieder lebendig zu werden. Von derlei bewußter Literaturtendenz war der ehrliche Wiener Kapellmeister gewiß himmelweit entfernt; er schöpfte in aller Herzenseinfalt eben nur deßhalb aus den Volksliedern, weil sie so lustig und verständlich klangen und allen gefielen, und dachte nicht weiter darüber nach. Aber wißt ihr denn, ob es nicht vielleicht der Reiz seines Gesanges war, der bei den bewußten Forschern die Begeisterung für das Volkslied mit entzünden half? Und diese Forscher hält man in Ehren; an den alten Wenzel Müller denkt kein Mensch mehr.

Wenzel Müller hat lang gelebt bei seiner lustigen Arbeit. Das begreift sich. Er hat über zweihundert Volkspossen und Zauberopern aus dem Aermel geschüttelt. Das stimmt zur ganzen Art seiner Produktion. Wer solche Sachen nicht aus dem Aermel schütteln kann, der soll überhaupt davon lassen, und wessen Gewissen nicht weit genug ist, um die Sünden einer aus dem Aermel geschüttelten Arbeit ruhig mitzunehmen, der ist nicht zum Bänkelsänger geboren. In seinen alten Tagen soll Wenzel Müller oft geäußert haben, er begreife nicht, wie man so großes

Wesen von Mozart machen könne. Mozart habe nur sieben Opern geschrieben, er, Wenzel Müller, aber habe über zweihundert Opern gemacht und dazu noch einen ganzen Haufen Musik für die Kirche. Diese Taxation charakterisirt den alten Bänkelsänger.

Müller starb erst vor siebzehn Jahren. Er hatte seinen Namen überlebt, aber keineswegs seine Werke. Das ist ein seltenes Schicksal. Der Greis konnte täglich hören, wie seine Lieder im Munde des Volks fortlebten, wie seine Gedanken und Formen nachgeahmt, ausgebeutet und umgearbeitet wurden, aber fast Niemand gedachte mehr, daß diese Lieder und Formen und Gedanken von ihm herrührten, und hätte es der alte Mann selber behauptet, so würden's ihm die wenigsten geglaubt haben. Es liegt wohl ein eigener Reiz in einem solchen Incognito, aber gewiß auch eine Höllenmarter für eine ehrgeizige Seele. Das ist Wenzel Müller schwerlich gewesen.

1836

Schon deßhalb verachte keiner die Wenzel Müllerschen Possen, weil sie ein so großer historischer Beweis von der siegreichen Kraft des Volksliedes in Deutschland sind. Denn dieß eben ist der Vorzug der Deutschen, daß sie nicht bloß so schöne Volkslieder

haben, sondern daß jeder volksthümliche Gesang so gewaltig bei ihnen durchschlägt. Es gibt kein stolzeres Zeugniß dieser assimilirenden Kraft, durch welche der deutsche Volksmund jede Sangesweise, die ihm zusagt, gleichsam wieder erzeugt und zu eigener Art sich umstempelt, als die Geschichte des Dessauer Marsches. Er ist von Hause ein italienisches Stück. Als Leopold von Dessau Turin stürmte (1706), kamen ihm die überwundenen Italiener zur Siegeshuldigung mit diesem Marsch entgegen. Den Deutschen aber gefiel das schmetternde Feldstückchen, ihre eigenen Trompeter begannen es zu blasen, der Volksmund nahm die eindringliche Melodie auf, verdeutschte die wälschen Wendungen, zeichnete die Weise als deutsches Eigenthum, und so ist der Huldigungsmarsch der Turiner ein deutsches Kriegs- und Siegeslied geworden, ein Volksgesang, wozu wir das Zeug mit dem Schwerte aus Italien geholt haben.

Wenzel Müller hat viele Schüler und Nachfolger gehabt, und doch ist keiner über ihn hinausgekommen, sie sind vielmehr hinter ihn zurückgegangen. Er ist der Anfang und das Ende, der einzige vollgültige dramatische Bänkelsänger. Die Wiener Volkspossen

vegetiren noch fort und wuchern pilzenhaft, aber Deutschland berauscht sich nicht mehr an ihnen. Es fehlt eben der rechte Musikant, es fehlt der Bänkelsänger. Raymund trachtete die Dichtung dieser Volkspossen zu veredeln. Es ist ihm viel Schönes gelungen; und doch wollte er, als er seinen besten Wurf gethan, als er seinen prächtigen „Verschwender" vollendet hatte, sein Manuscript in's Feuer werfen, und als er noch eine Weile fortgedichtet — schoß er sich eine Kugel durch den Kopf.

## II.

## Astorga.

Emanuel von Astorga, gewöhnlich mit dem Zusatze „der Baron,“ heißt ein italienischer Sänger und Tondichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Ich denke mir Astorga als eine hohe, stolze, adelige Gestalt, doch ein wenig gebeugt von der Wucht geheimen Wehes, das Profil in feinen, aber kühnen Umrissen gezeichnet, ein brennendes, dunkles Auge, ein geisterhaft bleiches Gesicht zwischen lang wallenden rabenschwarzen Locken. Man wende mir nicht ein, daß der Mann muthmaßlich eine Alongeperücke getragen oder mindestens das dunkle Haar weiß gepudert; Perücke und Puder würde eine Lüge in seinem durch und durch romantischen Charakterbilde seyn. Manieren und äußere Formen sind weltmännisch

gewandt; doch unter dieser leichten Maske, die Erziehung und Gewohnheit gewoben, lugt der Dichter hervor, der im Glanz der Höfe hatte leben müssen, wo er doch so viel lieber ganz mit sich allein gelebt hätte. Nicht bloß seine vom Feuer des Südens durchglühten Tondichtungen stempeln ihn zum musikalischen Romantiker in der Zopfzeit, auch seine äußere Persönlichkeit, seine Lebensschicksale, die sich wie zum Gedichte verknüpfen. Es klingt darin die uralte Mähr wieder von dem Ausgestoßenen, von der Seele, der sie den Lebensnerv vergiftet hatten und die sich aus der Welt der Thaten in die Traumwelt der Kunst als in eine klösterliche Freistatt zurückzieht.

Wir begegnen dem zwanzigjährigen Jüngling zuerst — auf dem Rabenstein, wo ihn Henkersknechte festhalten, damit er das Auge von der zuckenden Leiche seines hingerichteten Vaters nicht abwende. Es war der schwachsinnige Philipp V. von Spanien, der mit solchen Mitteln den Geist des Aufruhrs auf der seinem Königreiche zugetheilten Insel Sicilien niederhielt, und Astorga's Vater hatte zu den Häuptern der Partei gehört, die für die Unabhängigkeit der Insel das Schwert geschwungen. Der Mutter

brach das Herz. Von dem Sohne geht die Sage, er sey in dumpfer Bewußtlosigkeit wochenlang nicht von der Stätte des Entsetzens gewichen, und das Leidensbild seiner jugendlichen Erscheinung drohte gewaltiger auf die sinnlich erregbaren Sicilianer zu wirken als der Schreck der Hinrichtung. Da ließ ihn die Gräfin Ursini, die berühmte Oberhofmeisterin der Königin, oder richtiger des Königs, hinwegführen und in das Kloster Astorga in Spanien bringen.

Daher schreibt sich dieses Musikers bleiches Gesicht zwischen den schwarzen Locken, daher der leise Hauch der Schwermuth, der sich auf alle seine Werke gelegt hat. Aber hier scheidet sich auch gleich in der Wurzel der schwermüthige Zug in Astorga's Tondichtungen ab von der Sentimentalität in den Werken der meisten modernen Künstler mit — bleichem Gesichte. Er hatte wirklich ein tragisches Schicksal durchgelebt, er hatte aus seinem eigensten, wahrhaftigen „großen Schmerze seine kleinen Lieder" gemacht. Es war nicht die Spitalluft der Studirstube, sondern die Qual eines fürchterlichen historischen Augenblicks, die so blaß auf seinen Wangen lag.

Ueber seines Lebens Eingang und Ausgang schwebt

das tiefste Dunkel. Man kennt nicht einmal seinen eigentlichen Namen. König Philipp hatte sein Wappen zerbrochen, seine Stammgüter eingezogen, der Familiennamen des Geächteten ist verschwunden und vergessen worden. Von dem stillen Kloster, wo Emanuel in der Kunst neuen Lebensmuth gewann, nannte er sich Astorga. Und der Zorn des Königs konnte es wenigstens nicht wehren, daß der Sohn des Hingerichteten seinem neuen Namen einen künstlerischen Adelsbrief gewann, der es ihn verschmerzen lassen mochte, daß sein alter Name ausgerottet war. Gleiches Dunkel ruht über dem Ende des Meisters. Er soll sich in ein böhmisches Kloster zurückgezogen haben, man weiß nicht in welches, und dort gestorben seyn, man weiß nicht wann. Und mitten inne zwischen diesem geheimnißvollen Eingang und Ausgang liegt ein Roman.

Aus dem spanischen Kloster war Astorga an den Hof des Herzogs von Parma gegangen, wo er gastliche Aufnahme fand und der Kunst des Gesanges leben konnte, die ihm Genesung gebracht hatte. Hier entspann sich dem dichterischen Jüngling ein Liebesverhältniß zu der Tochter des Fürsten, fast wie es

Goethe im Tasso gezeichnet hat. Astorga war nicht minder unglücklich und dennoch glücklicher als Tasso. Der Herzog, da er das Ding durchschaute, schickte ihn nach Wien, an den musikreichsten Hof jener Zeit, und so ward der Künstler um des Liebenden willen hinausgeführt in die große musikalische Welt, und das Opfer einer geknickten Leidenschaft trug ihm eine vortreffliche Kunstschule ein. Die Wiener Hofburg war damals eine wahre Freistatt für jeden tüchtigen Musiker. Die Kapelle Leopolds I. zählte nahebei hundert Mann. Der Kaiser selbst prüfte ihre Mitglieder, er soll das Studium des politischen Contrapunktes zum öftern über dem des musikalischen vergessen haben und bei seinen Musikern mehr zu Hause gewesen seyn als bei seinen Ministern. Als er merkte, daß seine Stunde nahe sey, hat er die Kapelle vor sein Bett kommen lassen und ist so mitten im Concert gestorben.

Der unglückliche sicilianische Edle fand an Leopolds liederreichem Hofe ein freundliches Asyl und der Kaiser würdigte ihn seines persönlichen Umgangs. Als derselbe gestorben war, ging Astorga hinaus in die weite Welt und durchzog halb Europa auf jahrelanger

künstlerischer Wanderfahrt. Es war eine sehr aristokratische Kunstreise. Meist weilte der Tondichter in Fürstenhäusern. Ueberall ließ er den Ruhm seines Genius zurück, aber nur ein einzigesmal in seinem Leben ist er öffentlich hervorgetreten durch die Aufführung einer Operette.

So viel Städte und Länder er sah, verhüllte er doch sein Gesicht vor seinem Vaterland und wollte es nicht wieder sehen. Aber obgleich der Sänger seine heimathliche Insel vergessen wollte, verleugnen konnte er sie dennoch nicht. In dem zarten melodischen Wellengekräusel der Rondos aus seinen Kammercantaten tönen die bekannten sicilianischen Volksweisen wieder. Es ist da, als ob der „Siciliano," das Urbild der sanftgleitenden Rhythmik des anmuthigen Sechsachteltaktes, dem Componisten unbewußt in den Ohren geklungen hätte. Es gemahnt uns nicht selten bei diesen Liebesgesängen Astorga's, als hörten wir das o sanctissima der sicilianischen Schiffer, zu dem die Ruder leise den Takt schlagen, indeß der laue Abendwind die zitternd verhallenden Klänge über die unendliche Fläche des ruhigen Meeres hinausführt.

Die Kritik hat die Aechtheit mancher der berührten

Einzelzüge aus Astorga's Lebensroman angezweifelt. Sie hat zu wenig Prosa, zu wenig Philister darin gefunden, um den Stempel der Glaubwürdigkeit wahrzunehmen. Die kargen Reste von Astorga's Werken geben wenigstens insoweit Zeugniß für die Aechtheit jener Einzelzüge, als Sangesweisen und Harmonien überhaupt Zeugniß geben können für Thatsachen des äußern Lebens.

Es ist vielleicht mehr als ein Spiel des Zufalls, daß Astorga in seinem herrlichen stabat mater die Stelle: »fac ut animae donetur paradisi gloria« wunderbarerweise in Moll gesetzt hat. Ist das nicht die schmerzgetränkte, durch die Tiefe des Unglücks zur Kunst eingeweihte Seele, die selbst bei der Glorie des Paradieses einen Nachhall sehnsüchtiger Wehmuth nicht unterdrücken kann? Und dann die Stelle, wo es heißt, daß ein Schwert durch das seufzende Herz der Mutter Gottes gegangen sey! Pertransivit gladius! Die Bässe schreiten bei den Worten dämonisch in chromatischen Gängen gegen die wogenden Oberstimmen heran, sie schneiden als mit Schwertesschärfe in das Gewebe derselben ein. Wenige Tonmeister lassen das Martervolle in dieser unzählige Mal

componirten Stelle dem Hörer so durch Mark und Bein gehen als der sonst so milde Astorga. Das ist das Schwert, welches auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, als es seines Vaters Leben mitten entzwei schnitt, und vielleicht unbewußt hat er die Geschichte seiner eigenen Qual hier in Noten gesetzt.

Ein anderes großes Kirchenwerk des Meisters, sein Requiem, ist bis jetzt erst in Trümmern wieder entdeckt. Es reiht sich bei diesem Manne Dunkel an Dunkel, aber das Wenige, was wir von ihm gewiß wissen und besitzen, ist so köstlich, daß es nach dem Dunkeln und Verlorenen erst recht begehrlich macht.

Wir gedachten oben der Kammercantaten Astorga's. Eine solche cantata a voce sola aus der Zopfzeit ist sonst meist eine klapperdürre schäferliche Liebesmusik, ein unendlicher, zu Trillern und Fiorituren ausgekräuselter Liebesseufzer. Ewig die gleiche Litanei von Treulosigkeit und Verrath und entsetzlicher Liebespein in Moll, oder andererseits von unaussprechlichem Liebesglück in Dur. Dergleichen Cantaten sind dann — buchstäblich — die Langeweile nach Noten. Sie sehen darum meist nicht bloß altmodisch aus, sondern

widerlich runzelig, greisenhaft. Es ist als ob Methusalem einem frisch blühenden siebzehnjährigen Mädchen ein Liebesgeständniß in Bockstrillern machte. Bei Astorga's Cantaten sind die Verse abgedroschen wie bei den übrigen, auch die spröde, ungelenke Form ist beibehalten. Aber wir vergessen beides über der tiefen, warmen Seelengluth, die aus den über den magern Texten hinschwebenden Tönen quillt. Wie ein Murillo neben den Spätlingen der italienischen Malerei aus dem siebzehnten Jahrhundert nimmt sich Astorga's Kammermusik neben den gleichartigen Werken der ihm sonst verwandten Meister der neapolitanischen Tonschule aus. Der musikalische Tasso, der am Hofe von Parma für seine Eleonore schwärmt, ist es, der uns in diesen Liebeshymnen entgegentritt, nicht der steife Schulmeister Nicolo Porpora, der Solfeggien auf Liebesschwüre schreibt. Es ist die romantische Gluth, der brennende Farbenton des Südländers, der den Astorga so scharf unterscheidet von den meisten seiner Zeitgenossen und ihn der Gegenwart so nahe rückt. Aber bei aller Gluth der Leidenschaft verleugnet er doch niemals den musikalischen Aristokraten, die sanfte Würde, die

feine, vornehme Zurückhaltung in allen Kunstformen.

Es lassen sich vielleicht in der ganzen Geschichte der Musik keine zwei Charaktere auffinden, die in schrofferem Gegensatze zu einander stehen als Wenzel Müller und Astorga. Man mag es sogar einen barocken Einfall heißen, beide überhaupt nur neben einander zu nennen. Aber beide waren Naturen im vollen Sinne des Worts, beide ursprünglich, genial, nur in Ziel und Mitteln polarisch auseinander gehend, beide ächte künstlerische Charakterköpfe. Müller schrieb für das Volk, Astorga für die kleine Schaar der dichterisch Geweihten; dieser war ein einsamer Geist, jener lebte in der Masse. Müller wird nicht mehr viel ästimirt, weil er zu populär war, Astorga ist so wenig mehr gekannt, weil er zu aristokratisch gewesen. Namentlich werden beide von den Zöpfen der Schule ignorirt, Astorga, weil er ihnen zu viel Poesie, Müller, weil er ihnen zu viel Natur hat. Astorga blieb in seiner Wirksamkeit vereinsamt, Müller sah sich von zahlreichen Schülern umgeben. Dieser führte das Leben eines ehrsamen Spießbürgers, jener ward kämpfend und ringend von Abenteuer zu Abenteuer

geschleudert. Von Müllers Lebensumständen weiß man fast gar nichts, es ist auch wohl wenig dabei verloren, desto mehr weiß man von seinen Arbeiten; von Astorga's Schicksalen ist im Vergleich viel bekannt, desto weniger von seinen Schöpfungen. Hier könnte man sich den Künstler aus seinem Lebenslauf construiren, dort den Lebenslauf aus den Kunstwerken.

Der stille Jubel, die mühsam gedämpfte Verzückung, das heimliche Columbusbewußtseyn des Kunstfreundes, der unter einem Haufen von Schofelgemälden urplötzlich ein vom Schmutze der Jahrhunderte verschleiertes Meisterwerk entdeckt, ist oft genug in Spott und Ernst gemalt worden. Der Enthusiast wird da wieder zum Kinde, die Weihnachtsfreude längst verklungener Jahre lebt neu auf. Das mochte ich an mir selber wahrnehmen, als ich unter den musikalischen Handschriften, die ich aus einer alten holländischen Sammlung erworben, ein paar „neue" Cantaten von Astorga fand, eben jene Liebesgesänge des Tasso von Parma, von denen ich oben gesprochen. Wenn man ähnliche vergrabene Schätze der poetischen Literatur wieder entdeckte, dann würde der erste Gedanke seyn, dieselben zu veröffentlichen. Bei

musikalischen Schätzen ist das im Gegentheil der letzte Gedanke. Es gibt keine ganze Auflage von zahlungsfähigen Menschen mehr, die sich für einen Astorga interessirten. Der Gedanke, ein Meisterstück ganz allein zu besitzen, ganz allein genießen zu dürfen, hat auch einen hohen Reiz, einen etwas egoistischen freilich. Unlängst am hundertjährigen Todestage des großen Sebastian Bach, des Stolzes der deutschen Nation, mußte erst eine Bachstiftung gegründet werden, damit es solchergestalt möglich würde, die Werke des nationalen Meisters nach hundert Jahren doch auch endlich einmal der Nation vollständig und korrekt — auf Subscription — mitzutheilen! Zu diesem eclatant beschämenden Beispiel liefert keine andere Kunst ein Gegenstück.

Es erschien uns immer als ein ungeheurer Hohn, wenn wir bemerkten, wie neuerdings eine Kirchenarie von Stradella so fleißig in den Concerten gesungen wurde, lediglich deßhalb, weil es einem Librettodichter gefallen hat, eine Anekdote aus dieses alten Musikers Leben in Form einer Oper zu travestiren. Nun war auf einmal der längst vergessene Stradella anziehend geworden, man war doch neugierig zu wissen, wie

der Mann in Wirklichkeit gesungen habe, der jetzt auf den Brettern als ein so sentimentaler tenore amoroso umgeht.

Verehrer Astorga's haben sein herrlichstes Werk, das stabat mater, vor etlichen Jahren stechen lassen, nicht um eines Gewinnes willen, sondern um ihrer Begeisterung ein Genüge dadurch zu thun, daß sie dieselbe auch in andern entzündeten. Die Firma eines Verlegers ist nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu sehen, dieses ist nur durch ein einfaches Kreuz geschmückt.

Es ist das Kreuz, an das die ideale Tondichtung der alten Zeit von den modernen Musikanten geschlagen worden.

# Die Theoretiker mit Zopf und Schwert.

## Mattheson und seine Zeitgenossen.

Seit einigen Jahrzehnten haben so viel tausend fleißige Hände auf dem Boden der deutschen Literaturgeschichte gepflügt und gegraben, daß man meinen sollte, es gäbe da keinen Raum, auch nur von wenigen Ellen im Geviert, der nicht längst umgebrochen sey. Und trotzdem will ich den Leser zu einer Stelle führen, die noch immer der ersten Umrodung harrt, ja wie ein dunkler Urwald in so viel geklärtes Land hineinragt.

Da begegnet uns im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts die gravitätische Gestalt eines Niedersachsen, ein seltsam doppelseitiger Charakter, ein Mann, der manchmal fast wie Winkelmann und Lessing mit zweischneidigem Schwerte dreinschlug, um einer freieren, geläuterteren Kunstauffassung Bahn zu

brechen, in andern Stücken aber auch wieder ein verstockter ästhetischer Reactionär war, heute ein ächter Prophet und morgen ein sich selbst betrügender Charlatan, jedenfalls aber ein Kunstschriftsteller von höchster historischer Bedeutung, der hamburgische Kapellmeister und Gesandtschaftssekretär Mattheson.

Wo steht sein Name in den Geschichtsbüchern unserer Literatur verzeichnet? Hätte er statt über Geschichte und Theorie der Musik über bildende Kunst oder Poesie geschrieben, so würde jeder Gymnasiast von ihm zu reden wissen. So hat er ja bloß die Kunst des reinen Tonsatzes von den Fesseln veralteter Satzungen befreien helfen, so hat er in seinen guten Stunden nur die Fackel einer universelleren Wissenschaftlichkeit den im Handwerk verstockten Musikern angezündet! Darum feierte man ihn nur in der Geschichte der Musik. In gleicher Engherzigkeit dürfte das Standbild Winkelmanns auch nur in den Geschichtsbüchern der bildenden Kunst, nicht der Nationalliteratur aufgestellt werden.

Es handelt sich aber nicht bloß um diesen einzelnen Mann — obgleich der Einflußreichste —

sondern um eine ganze Reihe musikalischer Geschichtschreiber und Aesthetiker, an welchen unsere Literaturgeschichte die Sünde des Vergessens zu sühnen hat. Diese Männer wirkten damals in der umfassendsten Weise auf die literarische Gesammtentwicklung der Nation. Das mag uns freilich wie ein Mährchen klingen, wenn wir die Dürftigkeit und Machtlosigkeit der heutigen musikalischen Schriftstellerei dagegen halten. Es waren ehrenfeste, derbe Männer, welche uns inmitten des Gottsched'schen Zeitalters die Kehrseite des Gottsched'schen Zopfes zeigen.

Wenn man den in unsern Geschichtsbüchern noch gar nicht tarirten Einfluß dieser merkwürdigen musikalischen Literatoren ermessen will, dann stelle man sich nur einmal auf den rein buchhändlerischen Standpunkt. In jener Zeit, welche kaum den zehnten Theil unserer heutigen Bücherproduktion auf die Messen brachte, erschienen gewiß doppelt so viele musikalische Literaturwerke als heutzutage. Erwägt man dabei, daß viele dieser Schriften eine dritte und vierte Auflage erlebten, so läßt das auf eine im Verhältniß wenigstens um das Hundertfache überragende Thätigkeit der Schriftsteller und ein im selben Grade höheres

Interesse des Publikums schließen. Dieser eine Punkt schon muß den literarischen Forscher stutzig machen. [1]

Die Musik ist nicht nur in bahnbrechenden Kunstschöpfungen vorangegangen, die Stricke des Zopfes zu zerreißen, sie hat nicht bloß in Händel und Bach die Propheten aufgestellt, welche verkündigten, daß die Zeit einer freien, tiefsinnigen Genialität, eines nationalen Aufschwungs des deutschen Künstlergeistes nahe herangekommen sey: sie hat auch zuallererst ihre Theoretiker und Geschichtsforscher als rechte Bußprediger in die Welt geschickt, den kommenden Erlösern der Kunstwissenschaft die Stege zu ebnen. Oder was ist es anders, wenn der alte Mattheson schon im Jahre 1739 lehrt, daß die Musik „eine Zuchtlehre"

[1] Als ein Zeugniß, wie wenig heutzutage dagegen die Buchhändler über den antiquarischen Werth jener Werke im Klaren sind, möge folgende Thatsache dienen. Der Verfasser dieses Artikels ließ vor einigen Jahren Umfrage halten im deutschen Buchhandel, ob noch ein Exemplar von Matthesons „vollkommenem Kapellmeister" in der Ausgabe von 1739 zu haben sey. Es wurden ihm darauf zwei Exemplare zum Kauf angeboten. Der eine Buchhändler verlangte für dieses wichtige Hauptwerk der musikalischen Literatur zwei Louisd'or, der andere — einen Thaler!

sey, wenn er in einer Zeit, wo die frivolsten Auffassungen über Zweck und Wesen der Kunst gäng und gäbe waren, dieselbe in würdigerem Sinne von ihrer ethischen Seite faßt, und dem nüchternen französischen Classicismus der damaligen Literaturfürsten zum Trotz auf die tieferen historischen Wurzeln der Kunst dringt und zum umfassenden Studium ihrer Geschichte ermahnt? Da man die Kunst noch als ein Ding „zur Belustigung des Verstandes und Witzes" bezeichnen mochte, sprach Mattheson, — wenn auch nicht ohne einen selbstgefälligen Seitenblick auf seine etwas zweifelhafte Würde als hamburgischer Gesandtschaftssecretär, — von ihrer politischen Wichtigkeit, von ihrer staatsmännischen Bedeutung, und verwies dabei auf Griechenland. Und derselbe Mann ist es, welcher in jenen Tagen der Kunstbarbarei den Musiker, der edle und einfache Melodien schaffen will, zum Studium der antiken Plastik auffordert.

Die musikalische Kunstwissenschaft war viel früher deutsch als die literarische Kritik. Es ist nicht bedeutungslos, daß eines der Hauptwerke Matthesons den Titel führt: „Der musikalische Patriot."

Dieß Alles dürfte wohl verlocken, einen genaueren

Blick auf einen solchen Mann und auf die Gruppe seiner Genossen zu werfen.

Mattheson war in früher Jugend schon ein verhätscheltes Wunderkind, das in seinem neunten Jahre bereits öffentlich musicirte und die Bühne betrat, ja es wünschten damals schon Leute Unterricht zu nehmen bei dem halbwüchsigen Schulbuben! So spiegelt sich schon in seiner Jugend die Unnatur der damaligen auf den gleißenden Schein speculirenden gebildeten Gesellschaft. Und nie hat er sich ganz frei machen können von jenem selbstgefällig koketten Wesen der Perückenzeit, welches unbekümmert bleibt um die sittliche Verderbniß des inwendigen Menschen, wofern der auswendige nur in Purpur und Goldbrocat mit Grazie und Würde einherzustolziren weiß. Der große Mann und der Geck grenzen bei Mattheson stets sehr nahe zusammen.

Mattheson war ein Gelehrter, der an staunenswerther Arbeitskraft und Vielseitigkeit der Geistesbildung zu den zahlreichen Universalgenies seiner Zeit zählt; eine Originalfigur, bei der es Einen Wunder nimmt, daß sie noch nicht in irgend einem biographischen Romane umgeht: Opernsänger, Kapellmeister,

Organist, Diplomat, Jurist, Hofmann, ein Kenner des Alterthums, in den neueren Sprachen zu Hause, ein gründlicher musikalischer Theoretiker und Geschichtsforscher, mittelmäßiger Componist, dazu in Leibesübungen wohl erfahren, ein guter Fechter — schließlich aber auch ein ganz gehöriger Renomist.

Als Musiker begann er, um dann zur Rechtsgelehrsamkeit überzugehen, als Edelknabe des Vicekönigs von Norwegen, Grafen von Güldenlöw, das Hofleben kennen zu lernen und später als Musiker, Schriftsteller und Gesandtschaftssecretär der Kunst, der Literatur und der Politik zu dienen.

Man wäre fast versucht, diese in den verschiedensten Wirkungskreisen schöpferische Kraftnatur, die, in den künstlerischen Sünden ihres Zeitalters tief verstrickt, dennoch zugleich mit Macht über dieselben hinausstrebte, mit Rubens zu vergleichen, wenn sich nicht bei Mattheson die frische Originalität und Keckheit genialer Zeugungskraft nicht sowohl, wie bei Jenem, in künstlerischen Gebilden, sondern vielmehr in von genialen Lichtblitzen durchleuchteten Werken der Theorie und Forschung offenbart hätte. Durch ein allmählig in völlige Taubheit übergegangenes Gehörübel war er

von der praktischen Musik zur Schriftstellerei getrieben worden.

Um Mattheſons muſikaliſche Vielgeſchäftigkeit in ſeinen früheren Jahren und zugleich den Standpunkt des theatraliſchen Künſtlerhandwerks in jener Zeit zu characteriſtren, möge ein einziger Zug genügen. In den von ihm componirten Opern ſang er in der Regel eine der erſten Partien. War ſeine Rolle vor dem Schluß des Stückes abgeſpielt, hatte er ſich z. B. als Antonius in ſeiner Kleopatra erſtochen, dann ging er von der Bühne in's Orcheſter und dirigirte das Stück zu Ende.

Bei dem Einblick in Mattheſons klaſſiſche Gelehrſamkeit und Beleſenheit kann es manchem Philologen ſchwindlig werden. Er iſt aber auch hier durchaus nicht der Mann, der ſein Licht unter den Scheffel ſtellte. Die klaſſiſche Gelehrſamkeit ſpielte damals freilich überhaupt eine ganz andere Rolle in der muſikaliſchen Literatur, als heutzutage. Wenigſtens machten die Muſikliteraten hinreichend Wind mit ihrer philologiſchen Bildung. Athanaſius Kircher hatte mit den von ihm entdeckten angeblich altgriechiſchen Muſikalien den Leuten die Köpfe verrückt, und wenn der

steife Professor Meibom zur allgemeinen Erheiterung Angesichts des schwedischen Hofes nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte, so ließen sich zu dieser Scene wohl noch allerlei würdige Seitenstücke aus damaliger Zeit auffinden.

Mattheson war ein Vielschreiber, dessen Arbeitskraft wahrhaft ungeheuer erscheint; allein seine Schriften concentriren sich in großen Gruppen, und nur durch die Masse derselben konnte er so großen Einfluß als ästhetischer Agitator üben.

Er hatte sich vorgenommen, so viele schriftstellerische Werke zu liefern, als er Lebensjahre zählen würde, und obgleich er das dreiundachtzigste Jahr erreichte, sind doch noch fünf Werke mehr, nämlich achtundachtzig in Druck gekommen, und eine viel größere Anzahl soll er gar noch handschriftlich hinterlassen haben. Wenn er fleißig war, lieferte er in zwei Tagen acht Druckbogen Uebersetzung. Ein englisches Geschichtswerk von mehr als zweihundert Druckbogen soll er binnen neunundsechzig Tagen übersetzt haben. Daß ein solcher Schriftsteller nicht lauter Gold zu Tage förderte, leuchtet wohl ein; staunen aber muß man über die wunderbare Frische und Fülle dieses gewaltigen

Geistes, wenn man eingedenk solcher Vielschreiberei seine Hauptwerke prüft und den reichen Schatz der eigensten, tiefsinnigsten Gedanken überschaut, wie er zwischen allerlei zopfigem Geschnörkel darin geborgen ist.

Es ist aber nicht bloß der wissenschaftliche Inhalt dieser Schriften, in welchem uns Mattheson oft als ein wahrer Befreier erscheint, sondern auch die sprachliche Form derselben. Darauf möchten wir unsere literarhistorischen Forscher ganz besonders aufmerksam machen. Während Printz und die andern früheren Musikliteratoren ihre meisten Werke noch lateinisch abfaßten, finden wir hier ein derbes, kräftiges Deutsch, das oft genug die damals herrschende ungelenke, trockene, anschauungsarme, verzwickte Schreibart siegreich zu Boden schlägt. Aehnlich treffen wir's auch bei andern gleichzeitigen musikalischen Schriftstellern. Sie erscheinen in dieser Zeit des starren Regelzwanges mitunter wie rechte wildwüchsige Naturbursche, die mit unserer ehrlichen Sprache zwar etwas kavaliermäßig umspringen, deren ungeleckte Geradheit aber just einen recht herzerfrischenden Eindruck macht. Wenn man die Vorboten der geflissentlich zwanglosen Schreibart unserer nachherigen stürmischen Genialitätsperiode mit

Händen greifen will, so gehe man den zahllosen musikalischen Streitschriften der Mattheson'schen Zeit nach; sie sind in der Regel so impertinent natürlich stylisirt, daß unser zahmes modernes Schicklichkeitsgefühl roth darüber werden muß. Das erklärt sich ganz leicht. Die alten Musikliteratoren waren zwar in ihrer Art durchstudirte Leute, die aber doch auch mit dem einen Fuße auf dem Boden des Handwerks standen — denn die Musik fing mit der Stadtpfeiferei an — und die bei dieser wunderlichen Mischung von Gelehrsamkeit, Kunst und Handwerk leicht sich frei halten konnten von der Pedanterie der Systemgelehrten. Es ist noch die freie Sprache des stolzen alten Innungsgeistes, die aus den meisten dieser schreibenden Musikanten spricht.

Mit der geraden, klaren und kernhaften deutschen Rede, die sich in den Mattheson'schen Schriften überall da findet, wo es einer Erörterung über Geschichte, Theorie oder Praxis der Tonkunst gilt, contrastirt dann um so auffallender das geschraubte unbehülfliche Wort- und Satzgefuge bei allgemein wissenschaftlichen Untersuchungen oder der trostlose Kanzleistyl in den höfisch gezierten Vorreden dieses Schriftstellers. In

einer Widmung an den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen wirft er diesem Fürsten unter Anderem das Wort hin: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott seyn als Ew. Hochfürstl. Durchlaucht?"

Für die Fortbildung der deutschen Sprache hat sich Mattheson auch in rein technischer Hinsicht ein großes Verdienst erworben. Er ist unabläßig bemüht, die musikalischen Kunstausdrücke nach ihren Sprachwurzeln festzustellen, kritisch zu sichten und mit einem wunderbar feinen Takt für den Geist unserer Sprache zu verdeutschen. Klingt es nicht ganz mährchenhaft, wenn ich berichte, daß dieser Schriftsteller der Gottsched'schen Zeit nicht selten auf Luthers Ausdrucksweise sich beruft, um ein neugeschaffenes musikalisches Kunstwort zu rechtfertigen? So will er etwa die Quarten „Vierklänge" nennen, weil Luther ja auch den Tetrarchen durch einen „Vierfürsten" verdeutscht habe.

In seiner schneidenden, aphoristischen Kritik gemahnt Mattheson oft an Lessing, namentlich sobald er sich in eine Polemik einläßt. Das Polemisiren wurde aber von jenen alten Musikliteratoren in einer Weise betrieben, von der wir höchstens durch unsere neuesten politischen Parteikämpfe ein Abbild erhalten

haben. Diese Leute standen als rechte literarische Kriegsknechte Tag und Nacht kampfgerüstet. Sie führten ihren Krieg, nicht indem sie etwa Zeitungsartikel oder Flügblätter, sondern das schwere Geschütz dicker Bücher und ausführlichster Abhandlungen wider einander schleuderten. Es gibt einen unter diesen Männern, Sorge, dessen ganzes Leben förmlich aus nichts als aus eitel Polemik zusammengesetzt war, der viele Bücher schrieb, aber allesammt Streitschriften. Wie gründlich man bei dieser Polemik verfuhr, bezeugt das Verfahren Marpurgs, der, um ein Buch Sorge's zu bekämpfen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ und dann unter jeden Satz seine Entgegnung und seinen bittern Spott setzte.

Mattheson ging noch weiter. Er begnügte sich nicht, seine musikalischen und literarischen Fehden auf dem Papier auszufechten, sondern griff gar zum Degen. Diese verschiedentlichen Klopffechtereien mit blanker Waffe sind ein charakteristischer Zug in dem Bilde des eitlen, reizbaren Gelehrten, der aber seinen Mann zu stellen wußte. So stand er, der einflußreichste Theoretiker seiner Zeit dem stolzesten Praktiker, Händel, mit der Klinge gegenüber, und wäre der Stahl nicht

an einem von Händels großen metallenen Rockknöpfen abgeglitten, so würden unsere Kirchen und Konzertsäle jetzt wohl schwerlich von den Oratorien des hohen Meisters widerhallen, der in seiner markigen Gestalt, in seinem eckigen Charakter, in seinem heftigen, eifersüchtigen und ehrgeizigen Wesen uns gar wohl verwandt erscheint seinem früheren Freunde Mattheson, der ihn später auf's tiefste haßte.

Aber es war nicht immer verletzte Eitelkeit und Rauflust, die Mattheson in die Fehde trieb. Recht als ein zornseifriger Reformator schreibt er selber, seine literarische Polemik sey ihm „ein Gebot von Pflicht und Gewissen," worüber er nicht hinaus könne. Die Gegner tasteten an seine Heiligthümer. Eine solche „Polemik um Gotteswillen" muß man wohl gelten lassen. Als der Herr die Tische der Taubenkrämer und Wechsler im Tempel umwarf, polemisirte er auch in dieser Weise.

So wenig wir es in den Jahren unserer letzten politischen Bewegung unerhört fanden, daß politische Widersacher, die sich auf der parlamentarischen Rednerbühne oder in der Presse bis zum äußersten Punkte verfolgt hatten, endlich auch noch den Degen zogen,

so wenig befremdete dieß damals bei Künstlern, namentlich bei Musikern und Schauspielern. Die ganze Wucht des glühenden Parteikampfes, die sich heute auf's politische Leben gewälzt, lastete damals überhaupt auf dem künstlerischen und literarischen. Hier entrollen sich jene endlosen, mit unversöhnlichem Parteihaß geführten Literaturkriege von Gottsched bis herab zu den Romantikern. So weit der strittige Gegenstand der Poesie oder bildenden Kunst angehörte, hat die Literaturgeschichte Notiz von diesen Kämpfen genommen, die Feldzüge der musikalischen Schriftsteller hat sie vergessen. Und doch sind dieselben culturgeschichtlich noch interessanter als jene, weil die Kämpfer hier noch weit natürlichere, ungehobeltere, formlosere Leute waren, die ächten Helden des zünftigen künstlerischen Handwerks.

Will man sich vergegenwärtigen, daß solche Fehden unsern politisch-journalistischen an Ungezogenheit und persönlicher Gereiztheit kein bischen nachstanden, so braucht man nur die Titel der langen Reihe damaliger musikalischer Streitschriften zu überfliegen. Beispielshalber theile ich nur einen einzigen mit, wie derselbe einer im Jahr 1728 gegen Mattheson erschienenen

Schrift vorgedruckt ist: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische Ohrfeigen, dem nichts weniger als musikalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musiko, sal. ven. Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Calumniantenstreiche unverschämterweise an den Tag gelegt hat, zur Wiederherstellung seines verlorenen Gehörs und Verstandes und zur Bezeugung schuldiger Dankbarkeit, auf beide Backen in einem zufälligen Discurs wohlmeinend ertheilt von zweien brauchbaren Virtuosen, Musandern und Harmonio."

Diese Polemik der alten Musikliteratoren erinnert in ihrer maßlosen Flegelei, in ihrer grotesken Ernsthaftigkeit an die polternden Alten, welche in den komischen Opern der Rococozeit ihre Zankduette absingen. Ueberall liest man einen prahlenden Dialog wie den Molière'schen zwischen den Zeilen:

»Ma plume t'apprendra quel homme je puis être!« —
— »»Et la mienne saura te faire voir ton maître!«« —
— »Je te défie en vers, prose, grec et latin!« etc.

Mögen diese zahllosen Kämpfe, im Einzelnen betrachtet, auch großentheils widerlich und unfruchtbar erscheinen, so zeugt der übergewaltige Eifer, der

ungeheure Drang zu solcher Polemik im Ganzen doch wiederum für ein frisch aufsprudelndes, jugendlich keckes Kunstleben. Die ersten Grundzüge einer musikalischen Aesthetik klärten sich durch dieselbe ab. Wenn Lessing durch seinen Laokoon in einer für die bildende Kunst so epochemachenden Weise gerade den Punkt traf, welcher den eigentlichen Kern des Zopfes bildete, nämlich die willkürliche Vermischung des Endziels, der Formen und Ausdrucksmittel in den verschiedenen Künsten, so geschah dasselbe, und zwar nicht minder einschneidend, viel früher schon auf musikalischem Gebiete durch Mattheson. Gewaltig zieht er zu Felde gegen jene Zopfmusikanten, welche die Aufgaben der Poesie und Malerei in die Musik hineintrugen, wie wenn etwa Einer den Wahnsinn des Königs Saul durch verrückte Harmoniefügungen darstellte und bei der Bibelstelle: „da ist nicht Einer, der Gutes thut,“ die vier Stimmen in falschen Fortschreitungen einfallen läßt, oder, wie es später noch geschehen, den Inhalt der Ovidischen Metamorphosen und anderer Dichtwerke in reinen Instrumentalsymphonien musikalisch malen will.

Die Gegenwart aber möge sich nicht zu sehr

erheben über jene Zöpfe mit ihrer kindischen Tonmalerei. Denn wenn wir in Instrumentalstücken „Lieder ohne Worte" singen, in der „Oper der Zukunft" den Beruf des gesprochenen Dialogs und des gesungenen durcheinander mengen u. s. w., dann thut auch uns ein kritischer Reformator Noth, der mit dem Schwerte dreinfährt, um die Linie zu zeichnen, wo sich die Marken der einzelnen Künste trennen.

Es ist ein seltsames Schauspiel, das wunderbare, oft auch wunderliche Ringen und Streben jener alten Musikliteratoren zu beobachten, mit welchem sie die damals noch ganz formlose und ihrem Inhalte nach in unabsehbare Weite ausschweifende Wissenschaft ihrer Kunst in feste Grenzen zu zwingen suchen und dabei bald zu weit greifen, bald ihren Kreis viel zu eng ziehen. So will Mattheson die Wissenschaft der musikalischen Harmonie auch auf die Harmonie der Sphären ausdehnen; er schreibt eine musikalische Naturlehre und eine Abhandlung über die Bedeutung der Musik für die Medicin und ihre Anwendung als Heilmittel. Da wird z. B. das Anhören von Musik als treffliche schweißtreibende Arznei empfohlen; ein Rondo soll den Biß der Tarantel unschädlich machen, und bei der

bekannten Geschichte des Castraten Farinelli, der den Wahnsinn des Königs von Spanien durch seinen Gesang bewältigte, wird die Tonkunst unter die Psychiatrie rubricirt. Darin eben liegt, wir wiederholen es, gar viel Anziehendes für den Forscher, daß diese großen musikalischen Schriftsteller mitunter noch auf die ergötzlichste Weise in die Naivetät der Zopfzeit verstrickt erscheinen, während sie dieselbe gleich darauf bekämpfen und sich in genialer Divination hoch darüber hinausschwingen. — So stellt Marpurg in seiner berühmten Einleitung in die Geschichte der Musik als erste Periode hin: die Musik von Adam und Eva bis zur Sündfluth, als zweite Periode die Musik von der Sündfluth bis zum Argonautenzuge; dann bis zum Beginn der Olympiaden, dann bis auf die Zeiten des Pythagoras — und hier ist er mit seiner Geschichte stehen geblieben. Und doch ist das Buch, trotz solchen Zopfes, mit so glänzendem Scharfsinne angelegt und durchgearbeitet, und brachte der damaligen Zeit einen so reichen Schatz neuer Forschungen über das Wesen der altgriechischen Musik, daß es als wahrhaft literarisch epochemachend und bahnbrechend bezeichnet werden muß.

Wenn aber diese Männer zu weit gingen in der äußern Begrenzung einer Kunstwissenschaft, welche sie erst zu schaffen hatten, so müssen wir auf der andern Seite auch bewundernd anerkennen, wie sie oft mit dem Seherauge des wahren Genies über den engen Horizont der damaligen Kunsttheorie hinausschauten und Auffassungen vorwegnahmen, die erst wieder nach Verlauf eines Menschenalters unter der Firma neuer Entdeckungen die Kunstwissenschaft vorwärts brachten. Oder ist es nicht eine solche geniale Vorahnung, wenn Mattheson die Tanzkunst und Pantomimik (der merkwürdige Mann nennt die letztere übrigens, deutscher als wir, Geberdekunst) in den Kreis der Tonkunst zieht und behauptet, die Pantomimik sey eigentlich eine stumme Musik, losgelöst von melodischen und harmonischen Formen, der rein rhythmische Schattenriß eines Tonstückes, wenn er bereits dieselbe Parallele zwischen der Musik und der Architektur zieht, welche man später als ganz neu aus dem Munde Goethe's und Schlegels bewunderte, oder wenn er sagt, die rechte Devise der Musik heiße: »discordia concors, zu deutsch Einigkeit in der Zwietracht?" Sind solche Gedankenblitze, die sich fast auf allen Seiten der bessern Mattheson'schen

Schriften wieder finden, nicht leuchtende Vorboten der späteren Kunstwissenschaft, hervorbrechend aus einer für die wissenschaftliche Literatur noch gar traurigen Zeit?

Die modernen musikalischen Puritaner rechnen es den agitatorischen Musikschriftstellern aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als ein schweres Verbrechen an, daß dieselben, direct und indirect, gegen die Ueberlieferungen mittelaltriger Tonkunst, gegen die alten Choräle, gegen die klassische reine Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts gekämpft haben. Es erfüllen dieselben aber gerade darin den wahren Beruf ihrer Zeit. Hätten sie nicht die guten alten Meister des strengen Kirchensatzes auf ein volles Jahrhundert in Vergessenheit zurückgestoßen und dafür der damals verächtlich so genannten „galanten Musik" die Thore geöffnet, der sonnige Frühlingstag der Haydn-Mozart'schen Periode wäre niemals am Horizonte deutscher Kunst aufgezogen. Was uns jetzt in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Periode wieder ein Wahrzeichen der Reform geworden ist, das Zurückgreifen zum Studium der alten ernsten und keuschen Kirchenmusik, das

würde in jenen Tagen des anbrechenden musikalischen Sturmes und Dranges ein sicheres Merkmal künstlerischer Verknöcherung und Verstocktheit gewesen seyn.

Wie damals auf der einen Seite der Begriff der Musik und ihrer Wissenschaft viel zu weit gefaßt wurde, so faßten ihn andere jener Schriftsteller wieder viel zu eng. So wollte Mitzler eine mathematische Wissenschaft aus der Musik machen und dieselbe gar nicht als Kunst, sondern nur als eine Disciplin der Philosophie gelten lassen. Es hing aber diese Verirrung mit den großartigen Resultaten zusammen, welche damals der Theorie des reinen Satzes durch die Mathematiker gewonnen wurden. Und wohl mögen wir es hier als ein weiteres Zeugniß für das Hinüberragen der musikalischen Literatur selbiger Zeit in alle Kreise höherer Bildung anführen, daß die berufensten Mathematiker, daß ein Euler und Bernoulli die Kraft ihres Forschergeistes auch der Tonkunst zuwandten, um sich von ihrem Standpunkte aus jener großen Gruppe der musikalischen Literatoren anzuschließen.

Dieser gewaltige Eifer für die theoretische und historische Durchforschung der Musik, die eben als

die vorwiegend moderne Kunst sich der Geister zu bemächtigen begann, zieht als eine Erscheinung von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung durch das ganze Zeitalter. In stürmischer Hast fallen die Gelehrten her über den neuen Stoff einer Kunst, die, obgleich uralt, doch zu einer ganz neuen sich verjüngen wollte.

Nicht bloß bei den Deutschen, auch bei den andern Nationen, welche damals in Kunstsachen eine Stimme hatten, war gleichzeitig die musikalische Literatur zu breiter Entfaltung emporgeblüht. Darin liegt gerade nichts Auffallendes; aber als etwas Einziges in der ganzen Literaturgeschichte steht wohl die schriftstellerische Freundschaft da, in welcher der größte antiquarisch-musikalische Forscher Italiens, Pater Martini, mit dem größten Forscher Deutschlands, dem Fürstabt Gerbert, zusammenwirkte. Der kunstgelehrte Abt auf dem Schwarzwalde kam mit dem Pater in Bologna überein, die erste umfassende Geschichte der Musik aus den Quellen gemeinsam zu schreiben. Martini übernahm die allgemeine Einleitung zur Geschichte der Musik, Gerbert den speziellen Theil der Kirchenmusik. Beide waren im Besitze so reicher und seltener Quellensammlungen, wie sie schwerlich je

wieder zusammenkommen mögen, und neidlos tauschten der Deutsche und der Italiener ihre Schätze aus. Gerbert hatte in einer für die damalige Zeit ganz charakteristischen Weise sein Material herbeigetragen. Er war nämlich durch aller Herren Länder gereist und hatte namentlich von Kloster zu Kloster nach alten musikalischen Manuscripten gespürt; die Ausbeute wurde dann in seinem Asyl auf dem Schwarzwalde angehäuft. Kaum hatte er dort die erste Sichtung und Veröffentlichung seiner Schätze vorgenommen, als die Abtei niederbrannte und so diese einzige, unersetzliche historische Originalbibliothek, in langjährigem Fleiß zusammengetragen, in wenigen Stunden von den Flammen verschlungen wurde. Es ist bezeichnend für die damalige Geschichtschreibung, welche gern recht weit ausholte, daß das umfangreiche Geschichtswerk beider Männer (ähnlich wie bei Marpurg) da aufhört, wo eigentlich die Musik und ihre Geschichte erst anfängt.

Ein Forscher wie der Fürstabt Gerbert ist nicht wiedergekommen, und ebensowenig ein Lehrer der Tonkunst, seinem Freunde in Bologna an großartiger Wirksamkeit vergleichbar. Nie hat ein Musikmeister

eine solche Schülerschaft aufzuweisen gehabt, wie dieser Pater Martini; in der ganzen musikalischen Welt ward es für den höchsten Ruhm erachtet, bei ihm in die Schule gegangen zu seyn. Ein karger Lobspruch aus seinem Munde galt mehr als akademische Diplome, es war der beste Meisterbrief. Wie zu Abälards Zeiten die Schaaren der Lernbegierigen nach Paris wogten, so zogen sie damals nach Bologna, und von den Zeitgenossen ward dem Pater Martini eine so allgemeine Ehrerbietung erwiesen, daß sie in dem kritisch mäckelnden, neidischen achtzehnten Jahrhundert fast unglaublich erscheint und vielmehr an jene alten Zeiten gemahnt, wo man noch ohne Mißgunst einen ganzen Mann gelten ließ. Und dennoch übertraf der Deutsche Gerbert in dem gemeinsamen Geschichtswerk den italienischen Mitarbeiter weitaus an Gediegenheit. Martini's Buch hat mehr einen mythischen Ruhm auf die Nachwelt gebracht; das Gerbert'sche dagegen besitzt das ungleich vollwichtigere Verdienst, noch heute dem Forscher unentbehrlich zu seyn, wo es sich um das Aufschließen der alten Quellen handelt.

Wenn Martini einen Weltruhm besaß, so wußte

sich der Franzose Rameau durch seine musikalischen Schriften wenigstens die Achtung der französischen Nation zu erringen. Wie sehr aber fällt der Vergleich zu Gunsten des deutschen Meisters aus, wenn wir unsern Mattheson mit Rameau in Parallele setzen! Und doch wird jeder gebildete Franzose den Namen Rameau's kennen und von der literarhistorischen Bedeutung des Mannes wenigstens ungefähr unterrichtet seyn, während in Deutschland selbst bei den Literatoren und Musikern von Fach Matthesons Name fast ganz vergessen ist. Marpurg zwang in jener höchsten Blüthezeit der musikalischen Literatur dem eifersüchtigen Italiener und Franzosen die Anerkennung ab, daß in seinen kontrapunktischen Schriften der deutsche Tiefsinn das Höchste geleistet habe; und welcher deutsche Historiker erinnert sich jetzt noch zur Ehre der vaterländischen Wissenschaft auch nur des Namens Marpurg?

Es erschließt sich uns in dieser Gruppe vergessener Schriftsteller eine neue, reiche, in sich abgeschlossene literarische Welt. Der Flötenspieler Quanz, am Hofe Friedrichs des Großen und auf Reisen freier und weltmännischer gebildet, hat gar in Fragmenten von

der Art, wie sie heutzutage etwa ein Feuilletonist schreiben würde, die gleichzeitigen Musikzustände geschildert, und Athanasius Kircher dafür gesorgt, daß auch der Charlatan in diesem musikalisch-literarischen Mikrokosmos nicht fehle. Wenn man diese Männer erst einmal vollauf gewürdigt und an die rechte Stelle in der Geschichte der deutschen Nationalliteratur eingereiht haben wird, dann wird noch manches neue Licht auf den Entwicklungsprozeß der Wissenschaft und des Schriftthums im achtzehnten Jahrhundert fallen.

## Als Epilog.

### Eine Gruppe moderner Historiker.

Wie ist es jetzt so still geworden unter den deutschen Musikliteratoren gegenüber den lärmenden Gruppen jener fehdelustigen, vielgeschäftigen Ritter vom Zopf und vom Schwert! Nur Richard Wagner, der Doctrinär des musikalischen Radicalismus, beschreitet jetzt wieder den Turnierplatz, vergleichbar jenen alten Streithähnen. Aber die Gegner bleiben zu Hause und zu jedem Kampfe gehören bekanntlich wenigstens zwei.

Wir besitzen eine Gruppe wissenschaftlich selbstständiger musikalischer Geschichtsforscher. Doch das sind stille Leute, gelehrte, gesetzte Männer, die nur für eine kleine Schaar der Eingeweiheten arbeiten. Die musikalische Schriftstellerei zu Matthesons Zeit

beherrschte unzweifelhaft ein großes Publikum. Einzelne bedeutende Literatoren waren Autoritäten — sogar bei den zünftigen Musikern! Der populäre Styl dieser Schriftsteller mochte häufig ein handwerksburschenmäßig populärer seyn; allein sie schlugen bei ihrem Publikum mindestens durch mit diesem Styl. Den einen Tag schrieben sie zopfig pedantisch, den andern frivol musikantisch; allein an allen Tagen waren sie doch wenigstens Autoritäten gewesen: sie fixirten die Theorie einer neuen, einer modernen Musik. So ist in Matthesons „vollkommenem Kapellmeister" der Grundbau einer Aesthetik der Tonkunst gegeben, auf dessen Hauptpfeilern unsere Kunstphilosophen bis in die neueste Zeit weitergebaut haben. In keckem Uebermuth wurden damals die letzten Trümmer des mittelaltrigen Tonsatzes niedergeworfen, aber es lugt die Ahnung einer berechtigten Zukunft aus der oft bis zum Geckenhaften eitlen Selbstgefälligkeit dieser Zerstörer in Allongeperücken. Die vorzugsweise Gelehrten plagten sich nebenbei noch baß mit der Grille, die Geheimnisse der altgriechischen Musik wieder zu entdecken und ahnten ihrerseits wieder nicht, daß gerade durch das Wegwerfen des

Versuchs, eine moderne Musik antiquarisch zu construiren, eine neue griechische Tondichtung erstehen sollte: das in der maßvollen Schönheit verklärte musikalische Heidenthum der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Denn das ist ja für uns die rechte griechische Musik, was Gluck und Mozart, was vor Allen aber Haydn gesungen, griechisch wie Goethe's Dichtung. Denn was die alten Hellenen für die Entwickelungsgeschichte der Menschheit gewesen, das sind diese Hellenen des achtzehnten Jahrhunderts für die moderne Kunstgeschichte.

Jetzt thun die besten unserer musikalischen Historiker Buße für den heiteren, olympischen Traum, und wenden ihren Forschereifer wieder dem christlichen Ernste des Kirchensatzes der früheren Jahrhunderte zu. Aber diese Vorarbeiter für die noch nicht existirende Disciplin der „allgemeinen Kunstgeschichte", welche sich bemühen, die Musik aus ihrer Vereinsamung herauszureißen und die Kunst der musikalischen Geschichtschreibung zu jenem Höhepunkte zu führen, den wir bei der Poesie und bildenden Kunst schon so lange und unbestritten behaupten, stehen selber vereinsamt da. Es sind still fleißige Arbeiter, keine

zeitgeschichtliche Charakterköpfe. Die große Mehrzahl der Literatoren und Aesthetiker kann leider solche Bestrebungen auf dem musikalischen Felde nicht würdigen, die Musiker wollen sie nicht würdigen.

Seit den zwanziger Jahren schon wirkt eine reformatorisch gesinnte Gruppe der ästhetisch Strenggläubigen, um der Musik dieselben Errungenschaften zu sichern, welche damals in der Malerei und Baukunst durch ein auf die vorrafaelische Zeit und auf die keusche Frühblüthe romanischer und germanischer Architektur gerichtetes Studium, in der Dichtkunst durch die Wiederbelebung der Volks- und Kunstpoesie des Mittelalters eine neue Leuchte entzündet hatte. Unverlöscht im Gedächtniß der Freunde und Schüler ist das Andenken des fördernden Einflusses bewahrt, welchen Thibaut in Heidelberg in solcher Weise übte; gleiches erstrebte in Berlin Winterfeld, der Verfasser des trefflichen Buches über Gabrieli und sein Zeitalter, eines wahren Kleinodes in unserer so armen wissenschaftlichen Musikliteratur; und würdig als der Dritte zu beiden gesellte sich der Historiker Kiesewetter in Wien. Allein ihre Wirksamkeit war local, vorerst nur eine kleine örtliche Gemeinde

treuer Anhänger umfassend. Gleich dem Hause Thibauts war auch das von Kiesewetter ein Sammelplatz der Freunde der „reinen Tonkunst," und seine Partiturensammlung barg gleich der des Heidelberger Genossen die seltensten Schätze alter Musik. Wie gewaltig contrastirt diese kunsthistorische Agitation, die sich vorerst auf das Haus, den Freundeskreis, auf enggeschlossene Vereine beschränkte mit der Betriebsamkeit jener literarischen Ritter vom Zopf und Schwert, die als Redner auf den offenen Markt traten und, wo der Marktredner nicht durchdringen konnte, unbedenklich auch den Marktschreier in's Vordertreffen commandirten! So blieb Thibaut, der so tief in Geschichte und Wesen der Musik eingeblickt, dem Musiker, welchem der letzte Clavierviertuos ein Mann von Fach ist — ein Dilettant! Thibauts goldenes Büchlein von der Reinheit in der Tonkunst hat in wissenschaftlichen Kreisen auf's anregendste gewirkt, in der musikalischen Literatur aber steht es isolirt, und wie viele Musiker mögen es gelesen haben! Wie könnte sich auch ein „Mann von Fach" von einem Heidelberger Professor der Jurisprudenz über die Tonkunst belehren lassen!

Die Geschichte wird die Thatsache aufbewahren, daß dieser ganze auf die goldene Zeit der mittelaltrigen Tonkunst zurückgreifende Aufschwung der musikalischen Literatur in Deutschland fast nur von Männern ausging, die der einseitig technische Musikant als „Dilettanten" bezeichnen wird, nämlich von den Männern, welche durch die Wissenschaft zur Kunst geführt wurden. Den Musikern des Zeitalters aber wird es die Geschichte als eine Schmach vor die Füße werfen, daß sie, ungleich den bildenden Künstlern und Poeten, in ihrer ungeheuren Majorität ihre Ohren verstopften und die Resultate der historischen Forschung unbenutzt am Wege liegen ließen, während sich bei Jenen rasch weitverzweigte Künstlerschulen entwickelten, die nach den in ihrer Reinheit wieder erkannten alten Formen neue Formen schufen, neues, aber in der geschichtlichen Ueberlieferung gewurzeltes bildeten und dichteten und so ihre Werke mit einem idealen Geiste beseelten. Die Namen der Wenigen aber, welche, gleich Mendelssohn, den Schatz wissenschaftlicher Entdeckungen für sich praktisch zu machen suchten, wird man in desto höheren Ehren nennen.

So ist denn der großen Masse unserer Musiker noch immer der Zopf verblieben, dieweil unsern modernen Geschichtsforschern und Theoretikern das Schwert gefehlt hat.

# Bach und Mendelssohn

aus dem socialen Gesichtspunkte.

## I.

# Die Musik und das deutsche Bürgerthum.

Im Jahre 1850, als der Tag der hundertjährigen Todesfeier Johann Sebastian Bachs herannahete, schrieb ich die folgenden Worte:

Es sind am 28. Juli dieses Jahres hundert Jahre, daß der Thomascantor Bach zu Leipzig als ein blinder, vielgeplagter, alter Mann durch einen Schlagfluß dieser Erde entrückt wurde. Wir lesen, daß man sich in einigen Städten zu einer Todesfeier für den Cantor rüste, bei dem es fast eines Jahrhunderts bedurfte, um wenigstens den Empfänglicheren die Fülle seines Geistes zu erschließen, und aus dem „raren" Orgelvirtuosen von „teufelmäßiger Geschicklichkeit" einen der tiefsinnigsten Tondichter deutscher Nation hervorwachsen zu lassen. Aber man scheint den hundertjährigen Todestag dieses einsamen Geistes

doch gar still und vereinzelt begehen zu wollen — vielleicht wird der 28. Juli erst nach weiteren hundert Jahren ein Feiertag der Nation! Welch ein Gegensatz zu dem hundertjährigen Geburtsfeste Goethe's, wie wir es vor einem Jahr fast um dieselbe Zeit so über Erwarten allgemein und glänzend begingen! Das macht, die Leute thun nicht gern Buße, und lassen sich ihre Sünden nicht gern in's Gewissen reden, und ein Erinnerungstag an Bach ist für das heutige Künstlergeschlecht doch immer ein Bußtag.

Es ist hier nicht der Ort, die musikalische Stellung Bachs zu unsern neuesten Musikzuständen zu erörtern, ob dieß gleich für die Orientirung in der gegenwärtigen Epoche ein höchst wichtiges Thema wäre. Allein die Erscheinung Bachs bietet auch eine social-politische Seite dar, und da es schwer zu entscheiden ist, ob der wunderbare Mann als socialer Charakter größer gewesen oder als Künstler, so wird es nicht unwürdig seyn zum Gedächtniß seines hundertjährigen Todestages diese deutsche Kernnatur auch einmal von dem Standpunkte des Politikers zu beleuchten.

Ich sehe nämlich in Bach den stolzen Repräsentanten jenes ächten, ungefälschten Bürgerthumes, wie

es, sich selber treu, in die Verderbniß des achtzehnten Jahrhunderts hineinragt, und das sociale Gleichgewicht herstellt gegenüber der Entsittlichung der vornehmen Welt, der Verflachung des wissenschaftlichen, der Verzopfung des künstlerischen Lebens.

Diese bürgerliche Ehrenfestigkeit ist jetzt selbst von unserm Handwerkerstande großentheils gewichen; daß aber vollends ein Künstlerwirken seine besten Wurzeln in den Boden gediegenen Bürgerthums treibe, und seine Weihe in freudiger Gottesfurcht und in dem sittlichen Widerhalt eines strengen, reichen Familienlebens finde, das ist heute etwas ganz fremdartiges und neues geworden.

Es gemahnt uns, eine solche Erscheinung wohl an jene kunstreichen Männer des Mittelalters, bei denen die bürgerliche Solidität von Zunft und Handwerk mit der künstlerischen Genialität noch Hand in Hand gehen konnte. Und in der That ist der ganze Bach, wie er dichtete und lebte, der letzte Nachhall mittelalterlicher Größe, der in die Zopfzeit herüberklang. In der gläubigen Mystik eines kindlichen Gemüthes, und mit der phantastischen Ueberfülle wunderbar in einander rankender Formbildungen hat er gothische

Dome aus Tönen gebaut, da man es schon längst verlernt hatte, sie aus Steinen aufzuführen.

Aber auch der ganze Lebenskreis, in dem er waltete, gehört dem letzten Ueberrest des ungebrochenen mittelalterlichen Bürgerthums an. Die Umwälzungen am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts haben diesen Rest zerstört. Seitdem kann kein Musiker mehr musiciren wie Bach, weil er nicht mehr social sich entwickeln und leben und walten könnte gleich diesem. Darum erlosch auch das Kunstverständniß der Werke Bachs, als man unfähig geworden war, das Mittelalter aus seinem eigenen Wesen heraus zu begreifen, und lebte wieder auf, als das geschichtliche Verständniß jener großen Epoche überhaupt wieder aufzuleben begann.

Es ist eine wahre Freude den Bach'schen Stammbaum zu betrachten. Von Johann Sebastians Urgroßvater bis zu seinen Söhnen sind nur vier Generationen, die einen Zeitraum von etwas über hundert Jahren darstellen, und doch hat sich da von dem einen Stammeshaupt das Geschlecht zu mehr als zwanzig, in sieben Linien abgezweigten, männlichen Nachkommen erweitert, von denen jeder wieder als Familienhaupt

eine neue Linie hätte begründen können! Ein solches Geschlecht muß doch wohl aus kernhaften Menschen bestehen, die eine merkwürdige Fülle nachhaltiger Körperkraft in sich vereinigen, und wohl auf ihre Stammtafel stolz seyn dürfen. Und dennoch ist diese große Familie, welche nach menschlicher Voraussicht in die fernsten Zeiten fortzublühen versprach, jetzt, im hundertsten Jahre nach Johann Sebastians Tode bereits — ausgestorben!

Die Vorfahren des großen Tonmeisters waren ehrsame Handwerksleute und Musikanten, sein Ururgroßvater, Veit Bach, ein aus Ungarn in Sachsen eingewanderter Bäckermeister, sein Urgroßvater, Teppichmacher und Musiker dazu; im dritten und vierten Gliede von Veit abwärts versorgte die Familie schon halb Thüringen mit tüchtigen Musikern; Johann Sebastians Vater war Hofmusikus zu Eisenach, und da er frühe starb, so ward der ältere Bruder, Johann Christoph, der Musikmeister des Sebastian; dieser aber hat wiederum zehn Söhne in eigener Lehre zu rechtschaffenen Musikern ausgebildet.

Solchen Leuten mußte dann freilich die moderne Auffassung, als ob ein nobeles Vagabundiren, als

ob die Emancipation von dem heimathlichen Boden und den Banden der Familie zur Künstlergenialität gehöre, ziemlich fern liegen.

Sebastian Bach lebte in der Nähe eines der prunksüchtigsten und entartetsten Höfe damaliger Zeit. Das würde an sich wenig zu sagen gehabt haben, da man den Cantor doch schwerlich an den Hof gezogen hätte. Aber an diesem Hofe herrschte zugleich ein Sybaritismus des Kunstlebens wie er seitdem noch nicht wiedergekehrt ist. Namentlich ward die Musik in Dresden fast nur zur Erhöhung fürstlichen Prunkes ausgebeutet, aber in der bestechendsten Weise, und für die leichten wälschen Klänge lohnte der ungleich schwerer ins Ohr fallende Klang des deutschen Goldes.

Bach ließ sich das nicht anfechten, er ertrug sein Kreuz in Geduld, er ließ sich, indeß er unsterbliche Werke schuf, von seinem Schuldirector chicaniren, plagte sich wie sich seine Väter geplagt, und musicirte gleich ihnen. Welch eine sittliche Größe in so einfachen Zügen!

Weil die Verleger damals noch etwas seltener waren als heutzutage, stach der fleißige Cantor seine Werke zuletzt gar selber in Zinn.

Da begreift sich's wohl im Hinblick auf solche Thatkraft, daß uns sein Angesicht in folgenden kurzen Worten geschildert wird: „Wenn man den festen Bau des Kopfes und darinnen die schwarzen Augen siehet, da ist es einem als bräche Feuer aus Felsen.“

Und doch that der nimmer rastende Mann so gar wenig für seinen „Ruhm“ und für die weitere Verbreitung und Erhaltung seiner kunstreichen Werke, daß wir heute, nach hundert Jahren, schon ihrer Wiederauffindung nachforschen müssen wie nach den verlorenen Pergamenten des Alterthums, und daß überhaupt nur ein ganz kleiner Theil seiner Schöpfungen, und erst in neuester Zeit, zur allgemeineren Kenntniß gekommen ist. Darin liegt eben die ungeheuere Kluft zwischen der modernen Künstlerthätigkeit und dem Schaffensdrange des alten Bach, daß unsere Künstler, mit dem Apostel Paulus zu reden, „dem Geschöpfe mehr dienen als dem Schöpfer,“ während bei Bach das Umgekehrte zutraf. Er war ein Künstler ohne Publikum, der nur seinem Gott zu Ehren sang und sich zur eigenen Lust. Ein ächter Aristokrat des Genius. Der Begriff eines Publikums existirte für ihn gar nicht. Ich wüßte keinen späteren Künstler,

von dem man das mit gleichem Recht behaupten könnte. Für uns existirt dieser Begriff leider viel zu viel. Doch sollte uns die Erfahrung wohl stutzig machen, daß gerade die Künstlergenossenschaft, für welche dieser Begriff am meisten existirt — die der Schauspieler — in socialem Betracht am corrumpirtesten und in künstlerischem am unselbständigsten geworden ist.

Während der Gelehrtenstand sammt den Poeten in dieser Gottsched'schen Periode, die ja mit Bachs Blüthezeit zusammenfällt, in theoretischer Pedanterie unterging, weil er sich losgelöst hatte von dem socialen Boden des Bürgerthums, weil er den ersten Versuch gewagt hatte einen eigenen Literatenstand zu bilden, eine in der Luft schwebende „gebildete Welt" par excellence — (eine Fiction, durch welche seitdem so unsägliches Unheil über Deutschland gebracht wurde) — während alledem feierte in Sebastian Bach das deutsche Bürgerthum seine letzte künstlerische Verklärung.

Man mag eine solche Auffassung von Bachs Genialität philisterhaft nennen, ich kann mir aber nicht helfen, der Mann kommt mir nirgends größer vor, als wenn ich ihn als Cantor vor mir sehe, im Kreise

seiner zehn musicirenden Söhne, bei dem die Gediegenheit der Kunst Familienüberlieferung ist, der in den engen Schranken seines bürgerlichen Standes getreulich waltet und wirkt und nie darüber hinaus will, der zu Gottes Ehre und nicht für das Publikum in Tönen denkt, weil das ihm eine unantastbare Sitte ist, die seine Väter auch so geübt haben.

Daher das Keusche, Reine und daneben das Markige, Eisenharte in seinen Werken, welches ihm keiner nachmachen wird. Bach ist eigentlich unser speculativster Musiker, und doch verliert er sich nie selber in seiner Speculation, weil Form und Ausdruck bei ihm einen historischen Boden hat, weil er an der überlieferten Sitte der Väter in der künstlerischen Technik eben so verständig festhält, wie an der Sitte des bürgerlichen Lebens.

Es gibt keinen Künstler jener Zeit — und wenn man sich in allen Kunstgattungen umsieht — der die innere Verderbniß und formelle Verschnörkelung der Zopfperiode siegreicher überwunden hätte als Bach, der einsame, sittliche Geist, der freilich damals dieser Einsamkeit bedurfte um sittlich bleiben zu können. Er, der deutsche Bürgersmann, ist von der Ratte

des künstlerischen Kosmopolitismus, die damals auch bei großen Musikmeistern wie bei Hasse und selbst eine gute Weile bei Händel spukte, niemals besessen gewesen. Bach blieb durch und durch national — vielleicht der einzige deutsche Künstler auf den Grenzscheiden des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, dem man dieß im strengsten Wortsinne nachrühmen kann. Wie wär' es aber auch anders möglich gewesen? Der deutsche Bürgerstand hat ja dann erst allmählig einigen Sinn für kosmopolitische Phantasien bekommen als er nachgerade gründlich ruinirt worden war.

Heute, wo eben durch die Musik immer noch so viele krankhafte, entnervende Stoffe unserer Phantasie, unserem ganzen Gemüthsleben eingeimpft werden, ist es gut sich daran zu erinnern, daß in einer viel verderbteren Zeit gerade die Musik es war, welche fast allein noch die Frische und Gesundheit und Ehrenfestigkeit deutschen Künstlerthums aufrecht erhielt. Und Bach war es ja nicht allein, der in diesem Sinn wirkte, sondern noch eine große Gruppe von Tonmeistern mit ihm, die wenigstens auf demselben festgegründeten Boden standen, wenn sie auch von dem stolzen Wuchs seines Genius überragt wurden.

Wir brauchen da nur bei seinen Söhnen stehen zu bleiben, von denen Karl Philipp Emanuel nur darum nicht epochemachend in der Geschichte der Tonkunst sich abhebt, weil er eines solchen Vaters Sohn gewesen. Ein gutes Wort hat der alte Fink im Hinblick auf die merkwürdige Künstlergruppe dieser Söhne Bachs gesprochen. Er sagt: „Sollte die Welt einmal alle die trefflichen Meisterwerke dieser großen Familie beisammen sehen, sie würde staunen über den unermeßlichen Reichthum, und das Ausland würde deutsche Kraft und Tiefe bewundern."

Es war eine eigene Fügung, daß einer von Bach's Söhnen und zwar der begabteste, den man damals für allein fähig hielt den großen Vater zu ersetzen, uns gleichsam den negativen Beweis für die Behauptung führen mußte, daß nur in der engen Begrenzung, nur in der von Geschlecht zu Geschlecht überkommenen Gediegenheit des bürgerlichen und Familienlebens die Künstlergröße Johann Sebastians zu ihrer kernhaften Eigenthümlichkeit gelangen konnte.

Wilhelm Friedemann Bach „emancipirte" sich von der Beschränktheit der Cantorverhältnisse; die Solidität des festsäßigen und im Familienleben gewurzelten

und geweiheten Bürgerthumes war ihm langweilig, das nobele Vagabundiren eines fahrenden Genies viel anziehender, des großen Vaters Anspruchslosigkeit wandelte sich bei ihm in hochfahrenden Künstlerstolz, und wo ihm die Begeisterung ausgegangen war, suchte er sie im Weinglas wiederzufinden. Statt Talent und Thatkraft zusammenzuraffen, ließ er beides zerfahren und in Schaum aufgehen. Kurzum er war das rechte Urbild eines modern-genialen Kunstproletariers. Und so hochbegabt er gewesen, so stolze Hoffnungen der Vater und anfangs auch die Brüder auf ihn gesetzt, ging doch sein Talent kläglich zu Grund, und während seine Werke kaum noch vorhanden sind, ist fast nur das warnende Exempel seiner traurigen Zerfahrenheit auf die Nachwelt gekommen. Er war eben von dem Bach'schen Geiste abgefallen, in dem wir die Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte erblicken, auf eine künstlerische Potenz erhoben.

Johann Sebastian Bach gehört zu jenen wunderbaren Geistern, die gleich dem Cid im Tode noch die Schlacht gewinnen. Als er starb, mußte man von ihm viel mehr sagen, daß er eine Kunstepoche abgeschlossen, als daß er eine neue begründet hätte.

Aber fast hundert Jahre sollte er todt seyn und alsdann dennoch eine neue Epoche begründen. Was wir als die neueste Entwicklung musikalischer Classicität bezeichnen, die Reform, welche durch Mendelssohn eröffnet wurde, das hat sein Eigenthümlichstes gerade darin, daß es auf Bach zurückgriff, an seinem Geiste genährt und gestärkt. Die Wiederauffrischung seiner Passionsmusik war ein musikalisches Ereigniß, dessen Tragweite wir noch nicht absehen können. Wie sich an dem Studium des gleichsam neuentdeckten Shakespeare die Literaturrevolution der Sturm- und Drangperiode entzündete, und wie nun dieses große literarische Ereigniß in alle weiteren Entwicklungen bis zu den Romantikern, bis zur Gegenwart den Ausschlag gebend, durchgriff — so hat sich in dem Studium des neuentdeckten Bach eine wenn auch minder kriegerische Reform eingeleitet, auf welcher ein gut Theil unserer musikalischen Zukunft ruht.

Erwägt man dabei, wie wenig die große Zahl der Bach'schen Werke bis jetzt noch zur allgemeineren Kenntniß gekommen ist, dann muß man es in der That als den glücklichsten und folgenreichsten Gedanken preisen, daß jetzt zur hundertjährigen Todesfeier

des Meisters eine Bachstiftung gegründet werden soll, mit dem Zweck seine Gesammtwerke allmählig zu veröffentlichen. Wer da weiß wie lückenhaft die Kenntniß der Schöpfungen Bach's jetzt im Allgemeinen noch ist, mit welchem Zauber aber der Meister den zu sich hinzieht, der sich ihm treuen Sinnes genähert hat, der wird auch ahnen können welchen Umschwung die größere Verbreitung seiner Werke in der musikalischen Welt — aber freilich nur im Laufe der Zeit — hervorbringen muß.

Daß das lebende Geschlecht wieder fähig und bereit ist, den Sebastian Bach zu studiren, halten wir für ein sehr günstiges Zeichen, nicht bloß der musikalischen, sondern auch der socialen Läuterung und Kräftigung. Wer den alten bürgerlichen Cantor im Kreise seiner zehn musicirenden Söhne, getragen von der Sitte seines Standes und der geschichtlichen Ueberlieferung seiner Kunst, nicht begreift, der begreift auch den künstlerischen Genius Bach's nicht. Seine Todesfeier kommt gerade zur rechten Zeit, denn die Ereignisse der letzten Jahre haben uns zur Ermannung im socialen Leben gedrängt, und wo wir daran arbeiten die Ehrenfestigkeit des alten deutschen Bürgerthums

wieder herzustellen, da kann uns der Hinblick auf die künstlerische Verklärung seiner Cardinaltugenden, nämlich der Gottesfurcht, der historischen Sitte, der Größe in der Beschränkung, der sittlichen Naturkraft, nur ermuthigen und begeistern.

Zeitgenossen schreiben: als Friedrich der Große, dessen künstlerische Richtung der Bach'schen bekanntlich nicht sehr wahlverwandt war, den Thomas-Cantor gesehen und gehört habe, sey er „in sonderbare Bewegung" gerathen. Es liegt ein tiefer Sinn in dieser „sonderbaren Bewegung." Sie war die Bewegtheit eines großen Mannes, welcher ahnt, daß ein anderer ebenbürtig großer Mann ihm gegenüber stehe. Aber es ist mit der naiven Bezeichnung zugleich der ganze eigenthümliche Eindruck, den der Bach'sche Genius auf jeden Empfänglichen übt, wunderbar getroffen. Wir gerathen „in sonderbare Bewegung."

Auch unsere gesammte musikalische Entwicklung wird „in sonderbare Bewegung" gerathen, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bachs, wie wir uns dessen in nicht allzuferner Zeit versehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat.

## II.

## Die Musik und die gebildete Gesellschaft.

Diesem Bilde des ehrenfesten deutschen Bürgersmannes und Musikanten aus dem achtzehnten Jahrhundert stehe die Erscheinung eines ächten Kindes des neunzehnten gegenüber, eines Mannes, der so ganz wie Bach dem Bürgerthum, der „gebildeten Gesellschaft" angehörte, der ein Verständniß Bachs besaß, wie wenige, der sich gekräftigt und begeistert hatte an dem Studium von Bachs Werken, und doch eine bis zum directesten Widerspruch von dem alten Meister verschiedene sociale Künstlerpersönlichkeit!

Es war vor ungefähr zwanzig Jahren. In der musikalischen Gegenwart herrschte die romantische Schule als eine alternde Königin, die ihres früheren Adels selten mehr eingedenk war, ein musikalisches „junges Deutschland," das sich, gleich dem literarischen, in

Paris begeisterte, begann Boden zu gewinnen, Meyerbeer an der Spitze suchte durch Mittel der Ueberreizung, die Verwogenheit der Stylmengerei und die riesenhaft ausgereckten Formen dem weichgefühligen Wesen Webers und Spohrs neue Grundstoffe zuzubringen, und die verlockenden Weisen Rossini's und Bellini's klangen gerade am volltönigsten in ganz Deutschland wieder.

Da kam ein junger Mann, dessen Trachten Aufsehen erregte, weil es so gar seltsam erschien, der fragte wenig nach Paris und Italien, ging selbst mitunter an Mozart und Haydn vorüber, schlug aber desto fleißiger nach, was Händel und Bach geschrieben. Er machte die alten Formen dieser urkräftigen aber spröden Meister in geschmeidigerer Anwendung wieder lebendig und mühte sich, den alten keuschen Ernst wieder einzubürgern in die frivol gewordene Musik. Wollte er doch sogar in die Concertsäle das kunstreiche Gewebe des Contrapunktes wieder einschmuggeln, welches die Mehrzahl der Musiker fast schon wie das verlorene Geheimniß der mittelalterlichen Bauhütten anzusehen pflegte! Doch blieb er nicht bloß bei den reinen, kühn verschlungenen Formen

stehen, er wollte wirklich Tondichter seyn, ein Tondichter im Geiste der Zeit, und was die Romantiker, ja was die Jungdeutschen eigen nannten, das klang auch aus seinen klassischen Formen heraus oft in wunderbar reizender, manchmal in kokett geistreicher, mitunter auch in gar absonderlicher, widerspruchsvoller Weise.

Da rümpften viele Kunstkenner die Nase und sprachen: das ist wohl ein seltener Mann, schade daß er „eine bloße Specialität" ist. Sie wollten damit sagen, es sey doch nur gleich einem schön blühenden Baume, der einsam stehen bleiben und keine Früchte tragen werde.

Nun sind zwanzig Jahre vergangen, und schon haben wir den Mann begraben, aber nicht vergessen — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Mit der „Specialität" hat es seine eigene Bewandtniß gehabt. Sie ist durchgedrungen, nicht bei diesem und jenem, nein, sie ist allgemein geworden, das ganze musicirende Deutschland ward mehr oder minder angesteckt von dieser Mendelssohn'schen „Specialität;" sie brach sich nicht plötzlich und gewaltsam Bahn, sie drang durch wie ein feiner, emsiger Mairegen, und der dringt

bekanntlich am tiefsten. Mendelssohn hat mit keinem einzigen Werk, was man so nennt, „Eclat gemacht," etwa wie Meyerbeer, und da er gestorben, sagten doch Alle, daß er der größte Tonsetzer unter den Lebenden gewesen sey. Darin ist dieser Musiker einzig unter den Künstlern unserer Zeit. Was hat er denn hauptsächlich geschrieben? Was Andere nicht schreiben, weil es Niemand hören mag: Oratorien und Kirchenwerke, Cantaten, Symphonien, Quartette, Sonaten. Gar viele deutsche Musiker componiren in denselben Fächern aus nicht zu verwindendem Drang, aber auch mit dem schmerzlichen Bewußtseyn, daß solche Werke für immer im Pulte werden liegen bleiben. Mendelssohn war fast allein der Glückliche, der in diesen ächten Formen des deutschen Geistes jetzt noch schreiben durfte, der ernsthafte Werke überall zur Aufführung und an die Verleger brachte; er kommandirte in den letzten Jahren recht eigentlich die Musik und das Publikum, wie das ein genialer Meister immer sollte, aber so selten vermag. Er war zu klug, als daß er nicht mitunter den Grillen des Zeitgeschmackes sich gefügt hätte, aber er war auch zu stolz, daß er dieses jemals offen hätte merken lassen.

Er hat oft als ein wahrer Diplomat componirt. Zuletzt freilich brauchte er nicht mehr diplomatisch zu arbeiten, denn seine Specialität war selbst Zeitgeschmack geworden, und Hunderte schlugen bewußt oder unbewußt Mendelssohns Pfade ein; und jetzt ist kaum ein Singverein in einem kleinen Landstädtchen, der es nicht für eine Ehrensache hielte, die Chöre Mendelssohns — des „gelehrten" Mendelssohn — zu singen.

Seit langer Zeit war Mendelssohn wieder der erste Meister gewesen, der den musikalischen Geschmack in Deutschland in gewisser Richtung centralisirte. Eine eigene Topographie unsers deutschen Musiklebens wird nächstens zeitgemäß werden. Denn unsere Componisten lassen sich jetzt, leider Gottes, bequemer ganz äußerlich nach Höhenzügen und Flußgebieten gruppiren als nach inneren kunstgeschichtlichen Eintheilungsgründen. Unser musikalischer Particularismus überbietet noch den politischen, denn er ist weit zufälliger und willkürlicher als dieser. Es gibt dermalen eine Wiener, Berliner, Hamburger, Leipziger ꝛc. Musik; die deutsche ist ein historischer Begriff geworden, wie das deutsche Reich. Seit Mendelssohn todt ist, kann man von keinem der

jüngeren Tondichter mehr sagen, er habe ein deutsches Publikum. Höchstens ein paar Liedersänger und etliche mittlere Talente des leichtfertigeren Opernstyles sind überall populär geworden. Robert Schumann wird im Elbstromgebiete von den Richtungsgenossen als ein Messias gefeiert, aber schon der Thüringerwald ist die Wasserscheide dieses Ruhmes. Wie viele kennen Schumanns größere Werke im deutschen Süden und Westen? Ich bin kein Verehrer der Schumann'schen Muse, aber gerade weil ich wünsche, daß sie allgemein die rechte kritische Würdigung fände, wünsche ich auch, daß man sie allgemeiner kennen lernte. Richard Wagner ist ein Mann der künstlerischen Extravaganz, aber immerhin ein Phänomen von dem man Notiz nehmen muß. Aber wie viele Opernbühnen, ja wie viele Musiker haben denn über einen engen Kreis hinaus praktisch Notiz, von seinen Schöpfungen genommen? Hebbel mag für eine verwandte literarische Erscheinung gelten. Fast alle größeren Theater versuchten es einmal mit seinen Dramen, nicht um sich mit deren ästhetischer Tendenz einverstanden zu erklären, sondern weil sie es für einen Ehrenpunkt hielten, gleichsam literarhistorisch Akt zu

nehmen von diesem eigenthümlichen Poeten. Von solch einem Ehrenpunkte weiß man noch blutwenig in der musikalischen Welt. Die Schwierigkeit, welche bisher bestand, eine Wagner'sche Oper zu hören, hat die Spannung auf diese Werke über Gebühr hoch getrieben, weit höher, als es sämmtliche Brochüren Wagners mitsammt den Declamationen seines Freundes Franz Liszt jemals vermocht hätten.

Wir haben jegliche Centralisirung unserer musikalischen Literatur verloren. Unsere poetischen Literaturzustände sind golden gegen diesen Jammer der Zersplitterung. Die Lyriker Oesterreichs, ein Lenau, Zedlitz, Grün ꝛc., sind alsobald als Poeten Deutschlands erkannt worden. Gedenkt es uns doch noch wie von gestern, daß man im „Reich" diese Männer recht als die Herolde deutscher Geistescultur für jene Ostmarken doppelt feierte. Es hat sich den genannten Lyrikern eine ganze Reihe österreichischer Liedercomponisten nicht unwerth angereiht. Aber mit Ausnahme gerade des flachsten und manierirtesten unter ihnen sind ihre Namen kaum nach dem Norden gedrungen, mit ihren Liedern hat es vollends noch gute Weile. Als Seitenstück taucht uns die Erinnerung auf, an

eine Erklärung, die vor mehreren Jahren, als von einem der ersten Wiener Musikverleger abgegeben, veröffentlicht wurde, des Inhaltes, er verlege nur „österreichische Musik!"

Nur Mendelssohns musikalische Lyrik hat sich in allen deutschen Landen dauernd eingebürgert.

Für die deutsche Oper gibt es ein halbes Dutzend Börsenplätze. Etwa Berlin für den Nordosten, Hamburg für den Nordwesten, Frankfurt für den Südwesten u. s. w. Der Erfolg an diesen Orten stellt den Curs eines neuen Werkes fest — nicht für Deutschland, nein nur für das Stromsystem, für die Gebirgsformation, welche die von dem betreffenden Börsenplatze abhängigen anderen Städte in sich schließt. Also auch hier wieder musikalische Topographie. Eine Oper hat im ganzen Gebiet des Frankfurter Thonschiefer- und Sandsteinsystems glänzenden Erfolg, im ganzen Bereich des Münchener Kalksystems aber fällt sie durch, und umgekehrt. Deutschland besitzt keine musikalische Hauptstadt mehr. Am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts war Wien eine solche, vordem zeitweilig Leipzig-Dresden, Hamburg und andere Städte. Jetzt localisirt sich die Musik immer

engherziger. Wer das musikalische Deutschland bewegen will, der muß den archimedischen Punkt, von wo er die Hebel ansetzt, außerhalb seiner Grenzen suchen. Meyerbeer suchte und fand diesen Punkt in Paris. Seine Erfolge bekehrten eine ganze Reihe deutscher Operncomponisten zu dem Glauben, daß man Deutschland untreu werden müsse, wenn man Deutschland musikalisch erobern wolle.

Selbst in der Kirchenmusik, die zu Zeiten schon bis zur Erstarrung centralisirt war, zeigt sich jetzt die größte Zerfahrenheit. Auf einem Felde, wo aber nicht einmal die größte Meisterin der Centralisation, die katholische Kirche, zu centralisiren vermag, da, sollte man meinen, werde das gewiß keinem Menschen glücken. Jeder Cantor, jeder Organist, jeder Domcapellmeister setzt seine Messen, Marienlieder, Motetten, Präludien für sich, keiner kümmert sich um den andern. Wie soll sich da eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Richtung herausbilden?

Und doch ist dieß in hohem Grade Mendelssohn gelungen. Er brachte das musikalische Deutschland in eine durchgreifende Bewegung, ob er gleich die Hebel in Deutschland selber ansetzte.

Dieß war aber auch bei Mendelssohn nur möglich durch die eigenthümliche sociale Stellung, welche er in der künstlerischen Welt gewann. Er war der erste Musiker, welcher so recht für die „feine Gesellschaft" — im guten Sinne des Wortes — musicirte. Er war nicht der knorrige, sich abschließende deutsche Bürger, wie Bach, sondern ein vielseitig gebildeter, gesellschaftlich gewandter, wohlhabender, fein gesitteter Mann, in fast ganz Deutschland persönlich bekannt, in allen auserlesenen Cirkeln gesucht. Welch ungeheurer Contrast gegen die alten Musikanten des vorigen Jahrhunderts! So schrieb auch Mendelssohn im Geiste dieser gebildeten Gesellschaft, die sich jetzt ausgleichend und vermittelnd über alle Stände hinzieht. Er machte die ernsten Formen der alten strengen Kammermusik eleganter, sauberer und vornehmer, die ästhetische Lüderlichkeit der modernen Salonsstücke sittigte und zügelte er, den Kirchensatz suchte er mit mehr subjektiver Gefühlsinnigkeit zu beleben, so daß man sagen kann, Mendelssohns Kammer- und Concertmusik, Salonsstücke und Kirchenstücke lassen sich alle gleich gut in gewählten gesellschaftlichen Cirkeln vortragen. Das ist das Nivellement der modernen

Bildung. Ein Bach'sches Kirchenstück würde man profaniren, wollte man es beim Thee aufführen; ein Mendelssohn'scher Kirchensatz wird dadurch nicht profanirt, er hebt und läutert vielmehr die Stimmung der Theegesellschaft. Mendelssohn ist immer geistvoll, immer gewählt in der Form. Es war bei seinem ersten Auftreten etwas ganz neues, einem modern eleganten Musiker zu begegnen, dessen Werke auch ein wissenschaftlich und künstlerisch fein gebildeter Geist genießen kann, ohne sich alle Augenblicke über einen groben Verstoß gegen die Logik der musikalischen Gedanken hinwegsetzen oder über die Maßlosigkeit der Formen ärgern zu müssen, einem Musiker, der Lieder setzte, ohne sich die einfältigsten Texte zu wählen, der Kammermusik schrieb ohne langweilig und Salonsmusik ohne frivol zu seyn, einen Tondichter jüdischer Abstammung, der nicht jüdelte in seiner Schreibart, während fast alle christlichen Lieblingscomponisten des Tages jüdelten. Es ist die gegenwärtig alle schroffe Volkseigenthümlichkeit ausglättende norddeutsche Feinheit und Vielseitigkeit der Bildung, die in Mendelssohn ihren musikalischen Ausdruck fand.

Im Kleinen und Einzelnen der Ausführung war Mendelssohn neu und eigenthümlich, im Großen und Ganzen nicht; er hat keine neuen Gattungen der musikalischen Formen geschaffen, sondern nur die alten reformirt und geistvoll erweitert. Auch hierin spiegelt sich der Geist unserer modernen feinen Gesellschaft. Mendelssohn besitzt das sichere ästhetische und kunsthistorische Wissen von dem Charakter, welcher jeder einzelnen Gattung von Musikstücken zukommt und arbeitet darnach mit der Sicherheit des ausgelernten Meisters. Der trotzige Eigensinn, der hier auf das Recht seiner subjectiven Genialität pochend, den Bann von Sitte und Herkommen zerbricht, ist ferne von ihm. Beethoven in dem »Dona nobis pacem« seiner missa solennis will durch jenes merkwürdige Trompeten-Duo uns theologische Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne. Berlioz hat es ihm nachgemacht in einem Requiem, in welchem er mit der großen Trommel den Herrn um Ruhe für die Entschlafenen bittet. Joseph Haydn setzt in seiner kindlichen Herzensfreudigkeit ein Kyrie Eleison, auf welches man tanzen könnte. Von solchen kecken Uebergriffen

der wahren oder falschen Genialität weiß Mendelssohn durchaus nichts. Er weiß dagegen, daß einem tüchtig gebildeten Manne in unserer gesitteten Gesellschaft dergleichen Extravaganzen oder Naivetäten gar seltsam zu Gesicht sitzen würden.

Mendelssohn ist darum eine nicht minder culturgeschichtlich charakteristische Persönlichkeit für die Gegenwart wie Bach für seine Zeit. Keine andere Kunst hat einen Mann aufzuweisen, der in seinem künstlerischen Schaffen so ganz inmitten des socialen Lebens unserer gebildeten Kreise gestanden hätte und wiederum so von diesen verstanden und gewürdigt worden wäre wie Mendelssohn.

Während vor hundert Jahren die Leute durchaus nicht darüber einig waren, was sie aus dem einsamen, tiefsinnigen Bach machen sollten, hat sich bei uns über Mendelssohn alsbald ein wahrhaft allgemeines Urtheil festgestellt, und es ist schwer, noch etwas Treffendes über ihn zu sagen, was nicht bereits eine landläufige Ansicht wäre.

Mendelssohns Einfluß mußte alsbald ein allgemeiner werden, denn die „gebildete Gesellschaft,“ in der er wirkte und lebte, in deren Geist er dichtete,

ist in ganz Deutschland dieselbe. Bach dagegen in seiner zähen socialen Beschränkung blieb gar lange auch local beschränkt in seinem Wirken und seinem Ruhme als Componist.

Nun läßt sich bei Mendelssohn allerdings oft genug beweisen, daß Vieles, namentlich in seinen größeren Werken, mühsam gemacht ist, daß er so klug zu componiren wußte, wie Lessing malt, und sein Schaffen gar oft da vom wahren Genius eingegeben scheint, wo es doch nur das Resultat eines außerordentlichen Talentes ist, daß ihm zu der freien Genialität eines Mozart und Beethoven immer noch jener in's Unendliche zu nähernde Bruchtheil fehlt, der das Maß des Talentes voll machen müßte, auf daß es Genie würde, und der es doch nie ganz voll machen kann. Aber Mendelssohns besten Ruhm wird man damit doch nicht antasten, nämlich den Ruhm seines läuternden reformatorischen Wirkens. Zu diesem Beruf besaß er die Eine Grundbedingung, um welche ihn Alle beneiden konnten. Er war der Glückliche, dem es allein gelang, streng, ernst, rein in seinen Schöpfungen zu bleiben, und doch — populär zu werden. Die Gunst seiner persönlichen Verhältnisse

half ihm nicht minder dazu, dieses seltene Glück zu erkämpfen, als seine Begabung und zähe Ausdauer. Mendelssohn, der musikalische Reiniger, wird von der Nation weit schmerzlicher vermißt werden als Mendelssohn, der schöpferische Tondichter. Kaum war z. B. sein Oratorium „Elias" den weiteren Kreisen zugänglich geworden, und schon beeilten sich die Vereine aller Orten das schwierige und für den Dilettanten sehr undankbare Werk einzustudiren. Deutschland mag einen oder den anderen Meister besitzen, der ein gleich treffliches Werk dieser Gattung schreiben könnte, aber gewiß besitzt es keinen zweiten, auf dessen bloßen Namen hin schon eine solche Musik, die redlich durchgearbeitet seyn will und doch nur von Wenigen verstanden und genossen wird, sogleich in alle Schichten der musikalischen Gesellschaft dränge: der einzige Mann, welcher überall Bahn brechen konnte für ein ernstes Schaffen, ist uns in Mendelssohn verloren gegangen.

Wer ihm die rechte Lobrede halten will, der gebe zu erwägen, wie viele Tausende durch ihn zum Studium Händels und Bachs getrieben worden sind, und wie er für die ganze Nation durch seine Werke

ein neues Verständniß dieser Männer anbahnte, die uns auf alle Zeit ein so strahlender Ruhm bleiben, und die wir so lange vergessen hatten. Ja gar Manchem, der sonst nur von der Pariser oder der italienischen Musik hören wollte, hat Mendelssohn überhaupt wieder Lust gemacht zur deutschen Tonkunst. Da sieht man recht, wie viel hinreißender das Beispiel des unmittelbaren künstlerischen Schaffens wirkt als alles theoretische Predigen und Lehren. Schon lange genug hatten eifrige Kunstrichter in Worten fruchtlos aufmerksam gemacht auf das Vorbild Bachs und Händels; als Mendelssohn ihre Vermahnungen in Noten setzte, drang er mit Einem Schlage durch.

Mendelssohn hat nie seine Nationalität verrathen; wie gar wenige deutsche Meister gibt es, die ihm hierin zur Seite zu stellen sind! Freilich schreiben gar Viele im undeutschen Geist, und wissen nicht einmal, daß sie es thun. Denn von allen Künsten wird die Musik durchschnittlich noch am gedankenlosesten betrieben. Während Poesie und bildende Kunst die tiefen Wechselbeziehungen des ganzen nationalen Lebens auf sich einströmen lassen, schaffen die meisten Componisten, wie es der Zufall, oder, wenn's gut

geht, ein glücklicher Instinkt will. Daher kommt es, daß die Musik, die doch äußerlich eine so bedeutende Macht geworden, so gar wenig läuternd und adelnd auf das ganze Geistesleben der Nation einwirkt. Mendelssohn hatte sich mit Bewußtseyn den Standpunkt einer nationalen Wirksamkeit erkoren. Viele Musikanten konnten ihm Alles verzeihen, nur dieß Eine nicht.

Es ist in diesem Betracht eine seltsame Fügung des Geschicks — oder vielleicht auch etwas mehr — daß Mendelssohn keine Oper mehr zu Stande bringen sollte. Sonst ging es an, daß man eine Oper sorglos in den Tag hinein componirte, und sie konnte darum gerade am besten glücken; das ist anders geworden. Nirgends rächt sich's gründlicher, als bei der Oper, daß der halben musikalischen Generation die tiefere künstlerische Durchbildung gebricht, und Mendelssohn, dem man diese Bildung so neidlos zugestand, der darum vielleicht allein im Stande gewesen wäre, die deutsche Oper aus ihrer dermaligen Halbheit zu erlösen, — mußte sterben, da er kaum mit dem ersten Akt einer Oper fertig geworden war.

Jene restaurative Tendenz, durch welche die deutsche

Historienmalerei neuerdings so bedeutende Siege errungen, hat sich mit Mendelssohn auch in der Musik eingebürgert, ja sie ist zum charakteristischen Merkmal der musikalischen Gegenwart geworden. Wie Overbeck, Veit, Steinle die heilige Geschichte, von der man längst nichts mehr wissen wollte, in der strengen alten Weise wieder malten, so schrieb Mendelssohn seine Oratorien, seine Kirchenwerke; aber er blieb nicht bei dem Kirchlichen stehen, noch haftete er so eigensinnig wie Jene mit dem Alten am Veralteten, darum wurde sein Gesichtskreis weltoffen, sein Schaffen lebensfrischer und zeitgemäßer, ob es ihm auch nicht immer gelang, des mühsam Geschaffenen, des Gemachten völlig Herr zu werden. Wenn sich in unserer Musik eine tüchtig historische Schule gestaltet — und wir wollten viel verwetten, daß es schon in nächster Zukunft so kommen müsse und werde — dann wird man Mendelssohn den Vorläufer dieser Schule nennen. Wir möchten das junge Geschlecht am Grabe des Meisters beschwören, nicht zu vergessen, daß dieses das große Erbtheil ist, welches er uns hinterlassen hat, und zuzusehen, daß ein solches Erbe auch gehoben werde.

Man könnte Mendelssohns kunstgeschichtliche Stellung mit derjenigen vergleichen, welche die Carracci in der Geschichte der italienischen Malerei einnehmen. Auch sie läuterten die entartende Kunst, indem sie auf das Studium der alten klassischen Meister zurückgriffen, indem sie zuerst getragen vom theoretischen Bewußtseyn — wie Mendelssohn — geistvoll durchdachte Werke schufen. Man bezeichnet die Richtung, welche sie begründet, als die der Eklektiker. Diesen Namen könnte man mit ebenso gutem Rechte Mendelssohn beilegen, der auch alle Vorzüge der früheren Schulen mit kunsthistorischem Bewußtseyn gesammelt und zu einem Ganzen vereinigt hat, welches nicht sowohl in seinen Theilen als in seiner Zusammensetzung neu ist. Es bezeichnet allemal eine Periode der Ueberreife, des Verblühens, wenn die Künstler genöthigt sind, rückwärts zu blicken, um sich an dem Studium glücklicherer Vorgänger erst die Begeisterung für neue Schöpfungen zu holen. Ist das jetzt auch in der Geschichte der Musik der Fall? Sieht jenes Uebermaß des Formenspiels, sehen jene Ueberbietungen des rein technischen Effektes den Erscheinungen der entarteten Historienmalerei nicht verzweifelt

ähnlich? Die Carracci vermochten nicht die einbrechende Fluth der Verderbniß zu dämmen; wird es die Mendelssohn'sche Schule auf die Dauer vermögen?

Indem Mendelssohn vorzugsweise Händel, Bach und Beethoven als die Grundpfeiler zum Weiterbau der modernen Tonkunst hinstellte, brachte er übrigens nicht bloß in der Produktion, sondern auch in der geläufigen historischen Anschauungsweise eine große Umwandlung hervor. Diejenigen Meister nämlich, welche man bis dahin so ziemlich allgemein als die eigentlich klassischen zu fassen pflegte — Mozart und Haydn, namentlich den letzteren, hat Mendelssohn, wo es anging, praktisch ignorirt. Seine ganze Richtung ist auch in der That eine indirekte Polemik gegen die ihrige. Das begreift sich leicht; denn eben jene Entartung der modernen Musik, gegen welche Mendelssohn so mannhaft ankämpfte, wurzelt zwar einestheils in dem Mißverständnisse Beethovens, anderntheils aber in einer geistlosen Verflachung, die in gerader Linie auf die mechanischen Nachahmer Mozarts und Haydns zurückweist. Die letztere Richtung gab sich namentlich in den zwanziger Jahren in einer Weise kund, welche der gleichzeitig blühenden Almanachspoesie, Clauren'schen

Romanschreiberei und Raupach'schen Bühnendichtung auf ein Haar ähnlich sieht. Daß diese im Sande der dürrsten Trivialität verrinnende Musik einem Manne, wie Mendelssohn, ganz besonders ein Gräuel seyn mußte, liegt auf flacher Hand, und wenn neuerdings auch solche läppische Tonspielerei mehr und mehr sich aufputzte mit den abgelegten Flittern deutscher und französischer Neuromantik, so war sie doch noch lange nicht ganz überwunden, weil eben der Philister unsterblich ist. Mendelssohn reagirte dagegen, indem er uns über Händel, Bach und Beethoven die Wiener Tonschule vergessen lassen wollte. Das gelang ihm über die Maßen, und man muß gestehen, daß er trotz seines klassischen Geistes die sinnige, klare Gemüthlichkeit Mozarts und Haydns mehr außer Curs zu setzen wußte, als es selbst die musikalischen Jungdeutschen und Neuromantiker vermocht haben.

Aber an ihm selber rächte sich diese Einseitigkeit zuerst. Denn gerade was die große Errungenschaft Mozarts und Haydns gegenüber der Händel-Bach'schen Periode war, vermissen wir oft bei Mendelssohn gar schmerzlich, nämlich die harmonische Abrundung des Gesammtorganismus, die weise Oekonomie des Ganzen,

die Jugendfrische der Begeisterung. Mendelssohns größere Werke sind immer plastisch und harmonisch in allen Einzeltheilen, aber meist fehlt die Plastik des Ganzen. Das tritt am schärfsten beim „Elias" hervor, wo eine Schönheit die andere förmlich todtschlägt, wo sich vor lauter trefflicher Einzelcharakteristik keine großen Gruppen abscheiden können und solchergestalt das Ganze doch wieder eine gewisse Mattigkeit des Kolorits erhält. Darum machen Mendelssohns kleinere Arbeiten, wo er in diesen Fehler nicht verfallen konnte, einen so viel unmittelbareren Eindruck als seine größeren. Schon in der übergroßen Ausspinnung der Thema's, zu welcher ein einseitiges Studium Bachs und Beethovens leicht verführt, zeigt sich dieser Mangel einer weisen Sparsamkeit. Je weiter sich die Musik von ihrer naturgemäßen Einfalt entfernt, je mehr sie ein gelehrter Tonsatz wird, desto breiter spinnt sie das Thema aus. Mehr noch als bei Mendelssohn bemerkt man dieß bei Spohr und namentlich bei dem alternden Spohr. In der alten Zeit waren die Themen kurzathmig, abgerissen, Mozart und Haydn erweiterten sie zu einem knappen, präcisen Maße, welches Kürze und Rundung verband,

Beethoven überschritt schon in diesem Punkte nicht selten die Grenzlinie der richtigen Proportion. Es ist immer ein Zeichen des beginnenden Verfalles der Kunst, wenn sich ihre einfachen Grundformen allzu sehr in's Breite dehnen. Und hier ist die Achillesferse der sonst so maßvoll edlen Mendelssohn'schen Technik.

Doch werfen wir noch einmal einen Rückblick auf Mendelssohns reformatorische Mission.

Ist es nicht eine nationale Schmach, daß jetzt die Deutschen mit den Parisern in ihrem leichtfertigen Operngenre, ihren Phantasien, Etüden und Rondos wetteifern, und jene großartigen Kunstformen, welche aus den Tiefen des deutschen Geistes entstammt sind, das Oratorium, Sonate, Symphonie, Quartett darüber vergessen? Darin war Mendelssohn ganz ein nationaler Meister, daß er seinen vollen Lebensberuf darein setzte, diese edlen Formen wieder zu Ehren zu bringen. Und so geschah es, daß er zwar leicht in eine frostige Eleganz verfiel, wenn er je zuweilen „Salonsmusik" componirte. Wenn er dagegen ein deutsches Lied, ein Kirchenstück, eine Sonate setzte, dann ist ihm allezeit das Herz aufgegangen. Das müsse den Andern zur Lehre und Warnung geschehen seyn!

Mendelssohn bot das Höchste auf, um seinen größeren Werken die möglichste Vollendung zu geben, aber gerade in seinen kleinsten sollte er am allervollendetsten seyn — in seinen Liedern — und dieß ist nicht sein letzter Ruhm. Das deutsche Lied, von der kunstlosen Volksweise bis zu den äußerlich mit dem Volkston kokettirenden, im Herzen übercivilisirten Heine'schen Versen, hat Mendelssohn so sinnig und edel gesungen, wie Mozart und Schubert. [1]

[1] Ueber das Wirken Mendelssohns zur Wiederbelebung des deutschen Volksliedes habe ich mich an einem andern Orte in folgender Weise ausgesprochen:

„Mendelssohn hatte ein klares theoretisches Bewußtseyn vom Wesen des Volksliedes, wie er ja auch bekanntlich Volkslieder geschrieben hat, mit der Absicht, den Styl und Geist der volksthümlichen Weisen in ihnen zu concentriren. Schon dieß finden wir bei keinem der vorangegangenen großen Meister. Aber mehr noch: er faßte das Volkslied in seiner historischen Bedeutung auf. Da er überhaupt nicht nur ein schaffender, sondern zugleich ein kritischer und forschender Geist war, so war diese Auffassung von vornherein durch den bedeutsamsten Grundzug seines Künstlercharakters bedingt. Durch die Nachbeter der Wiener Tonschule war das volksthümliche Lied verflacht, durch die musikalischen Romantiker in Manier verkehrt worden: darum mußte es ihm nahe liegen, auf die reineren Urformen desselben zurückzugreifen, wie sie uns aus ältern Perioden überliefert waren. Aehnlich

Der greise Goethe legte einst seine Hand auf den Knaben Mendelssohn, an dem er seine Freude hatte, und der strenge Altmeister Cherubini stellte dem Jüngling in gewichtigen Worten den Lehrbrief für die Künstlerlaufbahn aus: das muß der Liedercomponist Mendelssohn gewesen seyn, auf dem Goethe's Hand geruht und dem Cherubini ein prophetisches Lob gesprochen hat. Es mag uns aber als ein

war es vorher schon den forschenden Dichtern, wie Arnim, Brentano, Uhland u. s. w. ergangen, welche die alte einfältige Form und Ausdrucksweise des mittelalterlichen Liedes in ihre neuen, mit Bewußtseyn nachgedichteten Volkslieder übertrugen, so daß uns beim Gesange des allbekannten Mendelssohn'schen „Minneliedes" oder seines Liedes vom „Scheiden" ungefähr derselbe Geist anweht, wie bei den eben bezeichneten Dichterwerken. Daß dieser entscheidende Wendepunkt in der Geschichte der Musik später auftritt als in der Literaturgeschichte, darf uns nicht Wunder nehmen, da ja überhaupt die Musiker viel später als die Poeten aus der Periode des naiven Schaffens heraustraten und ihre Stellung mit dem ganzen culturgeschichtlichen Umschwung der Nation bewußter Weise in Einklang zu setzen suchten. So ist es denn geschehen, daß durch Mendelssohn der deutsche Volksgesang im tiefern historischen Sinne gleichsam wiedergefunden wurde, und daß in ihm jener dunkle Drang, welcher sich durch die ganze Periode der neuern Musik zieht, in dem Volksliede die zeugende Kraft für die gesammte musikalische Produktion zu suchen, zur bewußten That reifte."

verheißungsvolles Zeichen der Zeit gelten, daß der nationalste Tondichter der Gegenwart gerade nur im kleinen Lied mit ganz freier Genialität schöpferisch gewesen ist.

# Johann Adolph Hasse,

der Hofoperncomponist.

## Hasse und Faustina.

Wenn ein Sittenmaler, der seinen Stoff aus dem achtzehnten Jahrhundert nehmen will, recht grelle Lichtbilder des äußeren Scheines aufsucht, die zugleich die dunkelsten Schattenbilder des inneren Seyns und Wesens sind, dann muß er das italienische Hofopernwesen studiren, wie es vor hundert Jahren an den deutschen Höfen florirt hat. Aber er muß studiren, studiren wie ein Philologe, der zweifelhafte Texte feststellen, der lückenhafte Codices ergänzen will. Denn obgleich es sich um einen bereits sehr schreibseligen Zeitabschnitt handelt, fließen doch die Quellen gar dürftig, weil eben die deutsche Literatur in dem verhätschelten Schooßkinde der Hofoper mit Recht ihre Todfeindin erblickte und darum blutwenig Neigung verspürte, sich mit einem Gegenstande gründlich zu

befassen, den sie am liebsten zum Teufel gewünscht hätte und den sie bei seiner schwächsten Seite, nämlich bei der sittlichen und socialen doch nicht packen durfte.

Während das deutsche Schauspiel unstät von Stadt zu Stadt wandern und in Bretterbuden und Reitbahnen seine Bühne aufschlagen mußte, hatte die italienische Oper in Deutschland feste Stätten gefunden, wohlgeschmückte Tempel ihrer Kunst. Der große Eckhof fuhr auf einem Leiterwagen, nebst seiner kranken Frau und etlichen Hunden in Stroh gewickelt, zu seinem Gastspiele in Braunschweig ein; die italienischen Sänger und Sängerinnen wurden in Hofequipagen zu den Theatervorstellungen abgeholt. Die deutschen Schauspieler hungerten und darbten, starben oft im Armenhospital, oft am Wege; die Opernsänger bezogen großentheils Gehalte von so vielen Tausenden, daß die heutigen übertriebenen Hoftheatergagen gar oft als geringfügige Summen daneben erscheinen. Eine Sängerin, welche in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu Stuttgart starb, hinterließ neben einem ansehnlichen Baarkapital nicht weniger als hundert und fünfzig

Taschenuhren, die sie nach und nach als Geschenke für besonders gelungene Leistungen erhalten hatte. Die bedeutendsten Schauspielergesellschaften besaßen nur drei Dekorationen: eine Landschaft, einen Saal und eine Bauernstube; viele Truppen beschränkten sich sogar darauf, die Bühne mit grünem Tuch zu verhängen, wenn die Handlung im Freien spielte, mit gelbem, wenn innere Räume anzudeuten waren; bei der Oper dagegen wurde das Dekorationswerk in üppigster Pracht ausgebildet; die ganze moderne Coulisseneinrichtung und Maschinerie datirt sich von den Hofopernbühnen aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. In Verwandlungen, Erscheinungen, Feuerwerken, Wasserkünsten, ja selbst in wirklichen Taschenspielereien ward ein Uebermaß des Sinnenprunkes entfaltet, gegen welches sich derlei Effekte in der heutigen Oper ziemlich mager ausnehmen dürften. Wollte ein Schauspielerprincipal, der ein klein wenig für die Aufführung edlerer Stücke begeistert war, nicht geradezu Bankerott machen, dann mußte er durch gemeine Hanswurstiaden und schmutzige Zotenstücke, die übrigens von dem feinsten Publikum am stärksten beklatscht wurden, sich gleichsam Absolution erkaufen,

damit man so beiläufig auch ein edleres Streben duldete. Die Oper dagegen hielt sich an ihre akademischen Regeln und Musterbilder, sie tyrannisirte den Geschmack des Publikums, und wenn die langen italienischen Arien deutschen Ohren etwa nicht verständlich waren oder langweilig klangen, dann verlangte man wohl, daß sich der deutsche Zuhörer andere Ohren, nicht aber der Componist eine andere Compositionsweise anschaffen solle. Die deutschen Schauspieler waren verachtet in der Gesellschaft, die Pfarrer wollten sie nicht zum Abendmahle zulassen, und nach dem Tode gönnte man ihnen vielleicht nur ein Plätzchen in der Armensünderecke des Kirchhofes; die italienischen Sänger dagegen waren gar oft nicht nur die einflußreichsten Leute am Hof, sie mischten sich selbst in Staatsgeschäfte, Einzelne wurden in den Adelstand erhoben, und wenn die Theatermaitressenwirthschaft der Primadonnen auch nicht dazu diente, die innere Würde des Standes zu heben, so mehrte sie doch sein äußeres Ansehen. Während die Schauspieler sich ein Statistenpersonal zusammenraffen mußten, welches meist aus verkommenem Gesindel, brodlosen Seiltänzern, Jahrmarktsgauklern u. drgl. bestand,

machten sich Prinzen und Grafen eine Ehre daraus, den Chor in der italienischen Oper mitzusingen.

Denken wir uns nun hinein in diese Zustände des äußeren Prunkes und der inneren Fäulniß bei den italienischen Hofopernbühnen Deutschlands, dann wird sich der deutsche Kunstsinn, welcher seit jenen Tagen die große Bildungsschule einer klassischen Literaturepoche und eines so wunderbaren Aufschwunges in allen Kunstgebieten durchgemacht, empört abwenden von den Paradespielen des Sinnenkitzels, die auf Kosten des Geschmackes, der Moral und des patriotischen Selbstgefühls erkauft wurden.

Hier aber tritt uns eine räthselhafte Erscheinung entgegen. Wie war es möglich, daß ein so kindlich Gemüth, wie der alte Hiller, so überwältigend getroffen werden konnte von dem ersten Eindruck der italienischen Hofoper zu Dresden, so daß dieser Tag für ihn ein Tag von Damascus ward, der ihn mit Leib und Seele zur Musik bekehrte? Und Nächte lang brütend über den Dresdener Opernpartituren bereitete er sich vor zu seiner großen historischen Mission, in dem von ihm geschaffenen Liederspiel den ersten Eckstein zu einer eigentlich deutschen Oper zu legen!

Wie war es möglich, daß Wilhelm Heinse, wenn auch gerade kein Priester des keuschesten Schönheitsideals, doch großgewachsen mit den ersten Verkündern deutscher Herrlichkeit in der Literatur und gesättigt im Vollgenusse der besten Meisterwerke der bildenden Kunst — wie war es möglich, daß Heinse im bacchantischen Taumel schwelgte bei der Rückerinnerung an den Zauber der alten italienischen Oper, welcher ihm in Italien durch die Seele gedrungen?

Da muß also doch in all dem Wust und Flitter der damaligen Hofoper ein unvertilgbarer Kern der reinen Kunst gesteckt haben, der, für die große Masse mit sieben Siegeln verschlossen, dem Auge eines Hiller oder Heinse offenkundig geworden war. Dieser Kern aber war in dem musikalischen Theile der Oper geborgen. Und in der That fordert die Naivetät, die heilige Einfalt der besseren damaligen Tonmeister des italienischen Styles unsere volle Bewunderung heraus, daß sie so keusche musikalische Gedanken erfinden konnte, die der übrigen ästhetischen Buhlerei jener entarteten Hofopernbühnen zum Relief dienten, daß Durante, Leo, Pergolese mit ganz denselben Blüthen des Genius die entweihte Schaubühne schmückten,

mit welchen sie den Altar der Kirche so sinnig und zu ihrem ewigen Ruhme bekränzt haben.

So löst sich der seltsame Widerspruch. Der Literarhistoriker und der Dramaturg sieht die altitalienische Oper als ein übertünchtes Grab an, das im Innern voll Moder und Verwesung, während der Musiker die letzte schöne Blüthe einer reichen Epoche in der nämlichen Oper erblickt.

Denken wir uns inmitten dieses Operntreibens einen Jüngling, biegsamen Talentes, den blendenden Eindrücken willig hingegeben, dabei voll übersprudelnder Produktionslust, vom Glücke begünstigt und da schon einen Siegeslauf beginnend, wo Andere noch jeden Fuß breit Boden für die Entfaltung ihres Genius der Mißgunst der Verhältnisse abtrotzen müssen, dann erscheint es uns wohl als eine psychologische Nothwendigkeit, daß sich der Teufel und der gute Geist, die gleichzeitig auf jener Opernbühne hausten, fort und fort um seine Seele streiten müssen.

In dieser eigenthümlichen Situation begegnen wir dem jungen Sachsen Johann Adolf Hasse, einem der merkwürdigsten Phänomene in der modernen Kunstgeschichte. Er war keine faustische Natur, die den

Zwiespalt der beiden Dämonen der Oper in sich auskämpfend, zu Grunde gegangen wäre; er löste vielmehr diesen ästhetischen Widerstreit als ein geborener Diplomat, er machte dem Teufel Concessionen, während er bei dem lieben Gott Absolution einholte.

Er gab sich der Composition der Oper hin ganz so, wie er sie vorfand; es schien, als wolle er nur seinem rastlosen Schaffensdrange genügen, der ihn den ersten Vielschreibern aller Zeiten zur Seite stellt; er wollte kein Reformator seyn und reformirte doch — unbewußt; er ließ sich in widerstandsloser Hingebung von den Wellen der Zeit tragen, und wenn er solchergestalt auch kein Columbus wurde, der eine neue Welt entdeckte, vollführte er doch eine so glückliche Fahrt, wie sie wenigen Sterblichen vergönnt ist.

Von vielen wird Hasse genannt, aber gekannt nur von gar wenigen. Er muß aber aus seiner Individualität heraus, aus dem Geiste seiner Zeit beurtheilt werden.

Als der junge Hasse im Jahr 1727 zu Venedig in einem glänzenden Cirkel am Klaviere saß und mit seinem Spiel und Gesang die ganze Gesellschaft entzückte, stand eine Dame neben seinem Stuhl,

unbemerkt von dem bescheidenen Künstler; sie folgte mit steigendem Entzücken dem begeisterten Vortrag des Deutschen und verließ dann rasch wieder den Saal, ohne ein Wort mit ihm gewechselt zu haben: — es war Faustina Bordoni, an unwiderstehlich reizender Schönheit als eine der ersten Frauen jener Zeit gepriesen, als Sängerin unbestritten die erste. Sie ging weg, unbemerkt von dem Sänger, aber sie hatte ihn desto besser bemerkt. Nach nicht gar langer Zeit war sie Hasse's Frau.

Bei diesem merkwürdigen Weibe, um deren Liebe so Mancher vergebens geworben, während sie der deutsche Künstler wie im Traume gewann, suchen wir den Schlüssel zum Verständniß der Hasse'schen Tondichtungen. Er schrieb fortan nur Opern für Faustina. Wir haben wohl Beispiele genug, daß einzelne Rollen für eine bestimmte künstlerische Individualität componirt worden sind, aber daß ein Componist mehr als hundert Opern im steten Berechnen auf die möglichst höchste Entfaltung einer einzigen Sängerin geschrieben habe, das ist wohl eine Thatsache ohne Gleichen in der ganzen Geschichte der Musik. Hasse hat es gethan.

Diese Wechselbeziehung zwischen ihm und Faustina war aber nicht bloß die äußerliche, daß er für seine Frau die Rolle recht mundgerecht und bequem, ihrer Darstellungsweise angemessen gesetzt hätte: der Styl des Gesangsvortrags der Faustina bedingte vielmehr allmählig seine ganze Schreibweise, ja es ist unzweifelhaft, daß diese Sängerin den Componisten, dessen deutscher Geist überall hervorblitzt, trotzdem sein Lebenlang gefesselt hielt in den erstarrenden Grundformen der damaligen italienischen Heldenoper. So bewirkte es vielleicht dieses verführerische Weib, daß der Durchbruch der deutschen Dramatik in der Oper, wie er durch Gluck vollführt ward, nicht einige Jahrzehnte früher erfolgt ist. Es war dieß aber ein Glück, wenn man erwägt, wie eben erst der große Händel bei dem Versuche dazu gescheitert war, und in welch barbarischer Weise dasselbe Streben damals in der Schauspielkunst — nicht in der Schauspieldichtung — verfrüht zu Tage kam, indem man, der sogenannten „englischen Manier" huldigend, die Wände niederbrüllte und von einer Ecke der Bühne zur andern raste und damit den Gipfel dramatischer Kunst erreicht zu haben wähnte. Wer Händels Opern studirt

hat, der wird zugeben, daß seine maßlos deklamatorischen Wuth-, Rache- und Verzweiflungsarien in durchgreifend fortgeführtem Einflusse die ganze dramatische Gesangkunst aus ihren Fugen gerissen haben würden. Wie Gottscheds Pedanterie erst jene wüste Aftergenialität bändigen mußte, so hielt Hasse's Regeldespotismus die drohende Verwilderung des dramatischen Gesanges nieder, und so nur war es möglich, daß dort für Lessing, hier für Gluck die Bahn der wahren Bühnenreform offen gehalten wurde.

Es hat vielleicht nie eine maßvollere große Sängerin gegeben als Faustina; aber auch vielleicht nie ein bedeutendes produktives Talent, das in so consequenter und geflissentlicher Selbstbeschränkung gearbeitet hätte, als Hasse. Wie Faustina dem mäßigen, kaum zwei Oktaven erreichenden Umfange ihres Mezzo-Soprans niemals einen Ton zumuthete, dessen sie nicht vollkommen sicher war, wie sie die Grenze ihrer Darstellungsmittel nicht zu erweitern, wohl aber dieselben intensiv zu steigern sich befleißigte; so ging Hasse nie und nimmer aus dem engen Kreise der einmal vorgezeichneten Tonformen heraus. Seine Arien sind gebaut, eine wie die andere, seine

Instrumentation ist immer die nämliche, und wer sich einmal einstudirt hat in das Eigenthümliche seiner Harmonisirung, der könnte keck die Probe wagen, zu einer vorgelegten Hasse'schen Melodie die Begleitung zu ergänzen, daß sie im Wesentlichen ganz zusammenstimmen müßte mit der ursprünglichen Begleitung des Meisters. Von Sebastian Bach sagt man mit Recht, daß es kaum möglich sey, einen einzigen verloren gegangenen Takt nach der Analogie wieder aufzufinden, so stets überraschend und neu ist dieser Meister in allen, auch den kleinsten Wendungen; von Hasse könnte man umgekehrt sagen, daß, wenn auch von allen seinen Opern bis auf einige Hauptwerke das Accompagnement verloren wäre, man doch dasselbe in den meisten Fällen errathen und unbeschadet seiner Originalität wieder herstellen könnte. Dieser Behauptung entsprechend müßte dann freilich eine Gesammtausgabe von Hasse's Werken das Bild einer kolossalen Langweile gewähren. Es ist auch etwas an dem, und wir sind überhaupt wahrlich nicht geneigt, ein solches Arbeiten nach der Schablone, wie er es getrieben, zur Nachahmung zu empfehlen; aber eines dürfen wir dabei nicht vergessen — daß seine Schablone

in der That ganz vortrefflich war. Hasse schrieb eben für die Sänger — er ist selbst ein tüchtiger Sänger gewesen — er gab ihnen bloß den allgemeinen Umriß der Situation, sie mochten dann hinein arbeiten, was ihnen der Genius eingab. Wenn man einer Künstlerin, wie der Faustina, eine Partitur gebracht hätte, wo, wie in den modernen Opern, dem Sänger jede Nüance des Ausdruckes von dem Componisten in den Mund gelegt ist, sie würde wahrscheinlich das Werk dem Tonsetzer mit Indignation vor die Füße geworfen haben als ein Attentat auf ihre künstlerische Selbständigkeit und Freiheit.

In der alten Zeit mußte überhaupt der Darsteller auf der Bühne weit mehr aus sich selbst heraus erschaffen als heutzutage. Auch dem Schauspieler wurde von dem Dichter nicht jedes Wort vorgeschrieben, der Improvisation war vielmehr ein sehr weiter Spielraum gelassen, ja, man schrieb oft bei einem Stück nur den ungefähren Inhalt der Scenen vor und überließ die ganze Ausführung den Darstellern. Ebenso mußte im Operngesang gar Vieles improvisirt werden. Das ganze Recitativ war ursprünglich eine Aufgabe der Improvisation, für deren Gang der Componist

in dem Grundbaß und trockenen melodischen Andeutungen nur flüchtige Hauptzüge gegeben hatte. Daher konnten diese Recitative auch nicht vom Orchester begleitet werden, sondern nur vom Kapellmeister am Klavier, wo er der Improvisation gehörig zu folgen und nachzugeben im Stande war. Und in gewissem Sinn hat sich dieser Stegreifgesang beim Recitativ bis auf diesen Tag noch erhalten, da wir ja auch dem Sänger nicht zumuthen, das Recitativ genau so zu singen, wie es geschrieben steht. Allein vor Alters ging man viel weiter und setzte das Improvisiren z. B. auch bei der getragenen Kantilene voraus. Die Adagios wurden oft nur in den melodischen Grundzügen niedergeschrieben, die Figurirung aber ganz dem Sänger anheimgestellt, so daß schon Quanz bemerkt, es gehöre mehr Erfindungsgabe dazu, dergleichen Musikstücke zu singen als zu componiren.

Es lag aber im Geiste der Hasse'schen Zeit, daß überall auf der Bühne von den vorwärts Strebenden ein Kampf auf Leben und Tod gegen dieses Improvisiren entbrannte. Die Spitze dieses Kampfes symbolisirte sich in dem Autodafe, welches die Neuberin über den Hanswurst verhängte, denn dasselbe galt

nicht sowohl dem armen buntscheckigen Narren als solchem, als vielmehr dem Brauch des Improvisirens, der das eigentliche Lebenselement Hanswursts gewesen war.

Es läßt sich nun erwarten, daß ein so sauberer, ordnungsliebender Techniker wie Hasse dem ausschweifenden Improvisiren der Sänger nicht hold seyn konnte. Er bestrebte sich dann auch in der That, das Detail der musikalischen Ausführung in der Partitur viel genauer vorzuschreiben, als es bis dahin zumeist bräuchlich gewesen. Allein trotzdem sind, wie bereits oben bemerkt, die Hasse'schen Opern gerade dadurch ausgezeichnet, daß sie in Bezug auf den dramatischen Ausdruck dem Sänger den weitesten Spielraum lassen. Wenn Viele behaupten, Hasse habe auf die dramatische Durchbildung seiner Arien verzichtet und reine Concertopern geschrieben, so bekunden sie damit eine höchst oberflächliche Kenntniß dieses Meisters. Hasse unterscheidet sich dadurch von Gluck, daß er dem Sänger bloß Gelegenheit gibt, die dramatische Motivirung und Abstufung in seine Composition einzutragen, während Gluck das Alles bereits in der Composition ausgearbeitet und bis zur feinsten Nüance

vorgeschrieben hat, so daß der Sänger eigentlich nur reproduciren soll, was der Tondichter schon in bestimmtester Weise producirt hat. Hasse ist aber in seinen Andeutungen und Winken oft so genial, daß man wohl behaupten kann, ein Theil seiner Compositionen sey ächt dramatisch — sobald sich nur ein dramatischer Sänger zu denselben findet.

Dieß aber zeigt uns überhaupt die ganze Entwickelung der Bühnenkunst, daß in den ersten Perioden die Functionen des dichtenden und darstellenden Künstlers noch wenig geschieden sind und erst mit der steigenden Entfaltung der Dramatik immer weiter auseinander gehen.

Hasse und Faustina führten die italienische Hofoper in Deutschland auf den Gipfel der Classicität, wenn dieses Wort nämlich in dem Sinne genommen wird, wie man etwa den Racine klassisch nennt. In der That hat auch der Einfluß, welchen die Hasse'sche Oper übte, vielerlei Aehnlichkeit mit den Einwirkungen der gleichzeitig auf die deutsche Schaubühne gebrachten französischen Tragödie. Hier wie dort mußte die zügellose deutsche Kunst von dem Auslande Maß, Regel und Etikette lernen, hier wie dort bekam sie

einen tüchtigen Zopf mit in Kauf. Aber Hasse, der uns die italienische Oper verdeutschte, war ein Künstler, Gottsched, der uns die französische Tragödie brachte, ein Pedant. Gerade deßwegen wirkte jedoch der starrköpfige Leipziger Magister viel durchgreifender und nachhaltiger als der schmiegsame Dresdener Kapellmeister. Gottsched warb für seine Idee mit dem Fanatismus eines alten Predigermönches, weil er überall Widerstand fand; Hasse wirkte ohne die mindeste Tendenz der Proselytenmacherei, weil man ihm überall mit offenen Armen entgegenkam. Ein Künstler, der sich wie Hasse eines Jahresgehaltes von zwölftausend Thalern erfreute, der die schönste Sängerin Europas zur Frau hatte, aber gerade weil diese Frau gar zu schön war, durch den Kurfürsten von Sachsen veranlaßt wurde, fast die Hälfte seines Lebens auf Reisen zuzubringen, ein Mann, der vom Glücke förmlich verfolgt, mit dem feinen Geiste des Weltmannes das Leben zu genießen verstand, ein solcher Mann mußte wohl eine ganz andere Art ästhetischer Pedanterie ausüben, als ein gallsüchtiger Professor, der sich mit Gott und der Welt in endlosen Streitschriften herumbalgte.

Die klassische Tragödie der Franzosen gibt häufig statt des dramatischen Markes der in ihren Motiven poetischen That und statt der scharf geschnittenen Zeichnung der Charaktere allgemeine Situationen und Empfindungen. Genau dasselbe bietet die Hasse'sche Oper. Ihr wesentlichster Bestandtheil ist darum die Arie. Wo sich eine Empfindung breit treten, wo sich eine Situation ausmalen läßt, wird eine Arie angebracht. Der dramatische Mißbrauch, die förmliche Nothzucht, welche selbiger Zeit mit den Arien getrieben wurde, grenzt ans Unglaubliche. Der Mörder erhebt seinen Dolch, und bevor er zum Stoß niederfährt, singt er eine ganze, regelrecht in drei Theilen aufgebaute Arie. Der arme Sänger wußte natürlich nicht, wie er diese unsinnige Pause in der Handlung ausfüllen sollte, und so entstanden jene nichtssagenden Operngesten, die sich als die wahre mimische Erbsünde bis auf unsere Sänger fortgepflanzt haben. In einer Oper aus der Zeit vor Hasse erhängt sich, wie Devrient berichtet, Judas Ischarioth, der in historischer Treue vorgeschnallte Bauch platzt, die Gedärme des Verräthers kollern auf das Podium, Satan tritt hervor, liest sie in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu.

Vergegenwärtigt man sich recht lebendig diese Zwangspflicht, daß in einer großen Oper mindestens etliche und zwanzig große Arien gesungen werden mußten, nimmt man hinzu, daß Hasse über hundert solcher Opern, also Summa Summarum gewiß über zweitausend große Arien geschrieben hat, dann überläuft Einen in der That eisiges Staunen, und man nimmt es dem Maestro nicht übel, daß er gegen das Ende seines Lebens selber nicht mehr recht wußte, ob manche seiner früheren Opern wirklich von ihm herrührten oder nicht. Ferner wird es uns auch dadurch begreiflich, wie Hasse das nämliche Textbuch oft zwei- bis dreimal componiren konnte. Denn hier galt es ja nicht, — wie Gluck, wie Mozart, wie Beethoven gethan — die ganze Seele auszugießen in den geschlossenen Organismus eines dramatischen Werkes; die Musik war ein einfacher Schmuck, den man ebenso gut in etwas veränderter Form zweimal an den nämlichen Text heften konnte, als an einen neuen.

Zu dem Absingen so vieler Arien in einer Oper waren aber auch viele Hauptpersonen nöthig, und es ward damals von einsichtsvollen Kunstrichtern sehr

geklagt über die Masse von überflüssigen Figuren, welche durch ihren Gesang die Handlung verschleppten. Das hat sich dann auch später noch, obgleich in geringerem Grade, fortgepflanzt, und namentlich ist den armen Tenoristen gar oft die traurige Rolle zugetheilt worden, daß sie in dem dramatischen Ganzen dastehen, bloß um eben Tenor zu singen.

Ueberdieß wurden durch das Bedürfniß der Arien die Hauptfiguren gleichsam in stehende Lettern gegossen. Zu den wilden, stürmischen, deklamatorischen Arien brauchte man einen wüthenden Tyrannen, zu den prunkhaften Coloraturpartien ein stolzes, majestätisches Weib, zu den schmachtenden Andantes und Amorosos eine zärtliche Liebhaberin u. dgl. Diese Charaktere standen unwiderruflich fest und nach ihnen ward das Sujet zurecht geschnitten. Man verfuhr dabei oft kaum anders als jener Theaterdirektor, der zu zwölf neu angekauften Ritterrüstungen eine Tragödie geschrieben haben will.

Diese Einförmigkeit der Charakteristik, welche einer vorgeschrittenen ästhetischen Bildungsstufe zur Verzweiflung langweilig erscheinen muß, war ganz zeitgemäß. Denn es entspricht den naiven Anfängen des Kunst-

verständnisses, daß es sich hauptsächlich daran erfreut, bereits bekannte Formen in bescheidener Veränderung wieder zu erkennen. Darum leuchtet dem musikalischen Dilettanten von allen Satzweisen zuerst die Manier der sogenannten „Variationen" ein. Wir erleben es ja noch jeden Tag, daß eine neue Oper erst dann beim größeren Publikum populär wird, wenn sie bereits abgedroschen ist. Was wir nun dadurch erreichen, daß wir eine neue Oper zwanzigmal geben, das erreichte Hasse dadurch, daß er zwanzig neue Opern schrieb, die aber im Wesentlichen desselben Inhalts waren. Dadurch errang ers, allgemein verständlich zu werden. Es ist auch nicht Hasse allein, der so verfuhr: Händel z. B. hat es kaum anders gemacht. Wollte man alle seine Werke gegen einander nach dem Maßstabe der Neuheit, der wesentlichen Unterscheidung abmessen, er käme schlecht weg dabei; denn er hält fast nicht minder starr an dem unabläßigen Gebrauch der einmal gewählten Formen, als Hasse. Aber gerade dadurch allein vermochte er durchzuschlagen. Es lag gar nicht im Geiste der Zeit, ihm deßhalb aufzumutzen, er habe sich wiederholt, sich selber abgeschrieben. Im Gegentheil, man war

froh, daß ers that. Händel hat einmal in seinen Klavierwerken zweiundsechzig Variationen über Ein Thema geschrieben. Wer das heutzutage noch fertig bringt, der muß entweder der seichteste Kerl oder ein wahres Monstrum von Originalität und Erfindungskraft seyn.

Es erzeugte sich aber durch die Einförmigkeit der Aufgabe bei jenen Meistern eine technische Sicherheit, die wir wiederum in unserer steten ängstlichen Besorgniß um Neuheit der Gedanken und Formen niemals erreichen können. Und diese Sicherheit gewährt dem Kenner, wenn er Hasse's Werke studirt, wieder eine so wohlthätige Beruhigung, daß er dadurch manchmal entschädigt wird für die Monotonie der ganzen Arbeit.

Soll ich aber ein Bild von jener so sicher durchgeführten Technik der Hasse'schen Arie geben, dann kann ich vor allen Dingen nicht genug preisen, mit welcher Klarheit das Thema entwickelt, in welch wahrhaft architektonischer Harmonie Periode an Periode gefügt und gruppirt ist. Im wohlerwogenen Organismus des einfachsten musikalischen Baues wird es Keiner diesem Meister zuvorthun. Dabei unterstützten ihn Metastasio's Verse in so trefflicher Weise, daß es

wohl der Mühe lohnt, ein paar Worte darüber zu verlieren, zumal unsere modernen Operntextdichter dieses Musterbild der Technik ganz vergessen zu haben scheinen.

Metastasio wählt zu einer Arie in der Regel nur zwei kurze Strophen, er sorgt dabei für ein ganz einfaches Satzgefüge, wo möglich bloß Hauptsätze, und läßt die natürliche Cäsur des Gedankens und der grammatischen Interpunktion recht häufig die Verscäsur durchkreuzen. In Summa: kurze Verse, kurze Sätze, geschmeidige Worte. Und das sind in der That die einfachen technischen Grundbedingungen eines guten Arientextes. Dem Componisten ist dadurch Raum gegeben, seine rhythmischen Abschnitte einzulegen, wie er will. Er kann auf einzelnen Worten ruhen, einzelne Sätze wiederholen, kurz, er bewegt sich frei. Dabei sind die alten Arientexte immer so eingerichtet, daß nach Absingen der zweiten Strophe die erste unbeschadet des Sinnes noch einmal gesungen werden kann, und da man die Schlußzeile der ersten Strophe allemal mit der Schlußzeile der zweiten reimen ließ, so entsteht hiedurch ein nach Art eines Rondos auch in textlicher Beziehung ineinander gefügtes Ganze,

welches gar harmonisch abgerundet ist. Metastasios Texte mögen in poetischer Hinsicht flach und einförmig seyn, in technischer sind sie unerreicht. Er hat, selbst Sänger und Musiker, stets im unmittelbaren Hinblick auf die Composition geschrieben, und sein bestes Lob möge dieß seyn, daß Hasse seine so entscheidende musikalische Oekonomie gar nicht würde erworben haben, wenn ihm nicht Metastasio vorgearbeitet hätte.

Wie Hasse das unerhörte Glück hatte, eine Sängerin wie Faustina für seine Opern zu finden, so durfte er sich kaum minder glücklich preisen, daß er den Metastasio gefunden. Es besteht eine merkwürdige Wahlverwandtschaft zwischen beiden Männern, so sehr Hasse auch den Dichter an Genialität überragt. Und nun durchblättre man alle Bücher der Geschichte der Musik und forsche nach, ob man zum zweitenmale eine solche Trias wie Hasse, Faustina und Metastasio findet, eine Trias, wo man nicht unterscheiden kann, ob die Sängerin mehr im Geiste des Componisten gesungen, oder der Componist mehr im Geiste der Sängerin componirt hat, ob der Musiker aufmerksamer für den Dichter oder der Dichter aufmerksamer für den Musiker war.

Durch dieses einträchtige Zusammenwirken war Hasse in Stand gesetzt, seinen Arien eine Vollendung der Sangbarkeit zu geben, in welcher ihn unseres Bedünkens Keiner erreicht hat. Seine Sopranpartien namentlich bewegen sich stets in der schönsten mittleren Stimmlage, nirgends findet sich eine gezwungene melodische Fortschreitung, nirgends jene leidige Instrumentalfigurirung, wie sie die modernen deutschen und französischen Componisten den Sängern zumuthen, wodurch dann selbst die bestgeschulte Stimme nicht weiter gebildet, sondern schließlich verrenkt und aus ihrem richtigen Geleise gebracht wird; aller Effekt ist auf die Darstellung des natürlichen, vollen, markigen Tones berechnet.

Hasse'sche Arien zu singen ermüdet nicht die Stimme, sondern stärkt und erfrischt sie, und angesichts dieser Compositionen begreift man erst, wie es möglich war, daß die alten Sängerinnen ihre Stimmen frisch und kräftig erhielten bis in's späte Alter. Wie tief Hasse die Natur der menschlichen Stimme studirt hatte, erhellt daraus, daß ein Sachkundiger aus den für Faustina geschriebenen Arien jetzt noch ganz deutlich erkennen kann, worin die hervorragenden Eigenthümlichkeiten

dieser Sängerin bestanden haben, so innig schmiegte sich jedesmal die Composition dem Charakter dieser musterhaften Stimme an. Nach Beschreibungen bleibt es immer unmöglich, sich einen genauen Begriff von der Leistung einer Sängerin zu machen, die man nicht mehr hören kann. Dagegen hat Hasse in seinen Arien ein so prägnantes Bild der Faustina gezeichnet, daß es uns beim Studium dieser Musik heute noch däucht, wir hörten Faustina singen. Der Forscher, welcher eine klare Anschauung von der Weise des altitalienischen Gesangvortrages gewinnen will, wird dieß überhaupt am besten durch das Studium Hasse's erreichen.

Es war aber die damalige dramatische Singart himmelweit verschieden von der modernen. Ein Vergleich mit der Schauspielkunst wird dieß wiederum am deutlichsten machen. Wenn wir in Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" lesen, bei welchen Stellen ein Eckhof und ähnliche Künstler vorzugsweise ihre Meisterschaft entfalteten und das Publikum zur Bewunderung hinrissen, dann gerathen wir in nicht geringes Erstaunen. Nach modernen Begriffen würde es auch dem ersten Künstler der Welt nicht gelingen, gerade

bei diesen Stellen einen durchschlagenden Effekt anzubringen, ja im Gegentheil, wir würden es oft selbst für ein Zeichen der Künstlerschaft halten, daß der Schauspieler dieselben Stellen gänzlich fallen ließe, mit denen die alten Meister so großes Glück gemacht. Die Hauptaufgabe derselben bestand aber darin, Logik, Klarheit, Natürlichkeit in die dramatische Kunst zu bringen, während bis dahin bei den Darstellern der „Haupt- und Staatsaktionen" wie der improvisirten Stücke just derjenige Herr war, welcher den blühendsten artistischen Unsinn zu produciren verstand. Wir müssen also annehmen, daß jene alten Heroen der Schauspielkunst keineswegs so stark auf die dramatische Gesammtentwicklung des Stückes oder auch auf einzelne Schlageffekte hinarbeiteten, wie wir es jetzt zu sehen gewohnt sind, auch war ihnen das Streben nach individuellster Charakteristik, nach eigenthümlichem Colorit für jede Einzelrolle in dem Grade, wie wir es bei den Neueren finden, sicherlich fremd. Ihr unsterblicher Ruhm bestand vielmehr darin, das Einzelne wohldurchdacht und vernunftgemäß abzuwägen, Sinn und Verstand in die entartete Deklamation zu bringen, den Rhythmus des Verses anmuthig mit dem natürlichen

Accent des grammatischen Satzes zu verschmelzen, mit Einem Wort, den denkenden Geist wieder auf den Brettern einzubürgern statt der gedankenlosen Coulissenreißerei. In diesem Sinne ging ein Eckhof Hand in Hand mit Lessing, in diesem Sinne allein sind auch die von den damaligen großen Schauspielern erzielten Effekte zu begreifen und zu würdigen.

Ganz ähnlich finden wir's bei den guten Sängern der alten Zeit. Sie suchten den lebendigen und natürlichen Ausdruck im Einzelnen darzustellen, die richtigen Accente den Forderungen des harmonischen und melodischen Ganges der Composition gemäß einzutragen; die Steigerung des Affektes, die musikalische Malerei der Leidenschaft heftete sich mehr an einzelne Wendungen des Tonsatzes, als daß von jener in's Große und Ganze ausgeführten musikalischen Charakterzeichnung die Rede gewesen wäre, welche die großen Sänger der Gegenwart auszeichnet. Demgemäß hat auch Hasse in den Einzeltheilen seiner Oper viel großartiges Pathos entfaltet, aber von einer dramatischen Steigerung und Entwicklung desselben findet sich oft kaum eine Spur. Darum ist es auch mehr

ein Bild der ruhenden Größe, welches wir an dem Gesangesvortrag der Faustina bewundern hören: die Fülle und Rundung des Tones, die Klarheit der Aussprache, das Verständige des Accents, die Besonnenheit, welche sie selbst im größten Feuer nicht vergaß, der künstlerische Anstand, der über ihren Darstellungen schwebte. Und das Alles war so tief verwachsen mit der innersten Natur dieser Künstlerin, daß man erzählt, sie sey als hochbejahrte Matrone ganz mit demselben Anstand wirklich gestorben, mit welchem sie so oft auf der Bühne zum Scheine gestorben war.

Wie sehr es Hasse um die ungetrübte Darstellung der ruhenden Größe zu thun gewesen, merkt man schon daraus, daß er mit wahrhaft ängstlicher Sorgfalt jede Beeinträchtigung des sanften Flusses der Singstimme durch Instrumentaleffekte zu vermeiden sucht. Seine Instrumentation ist die einfachste von der Welt, so leicht gewoben, daß sie immer nur wie ein flüchtig und zufällig hingeworfener Schmuck der Singstimme erscheint, nicht als ein selbständiges Mittel des dramatischen Ausdruckes.

Hasse war in Deutschland bewundert, in Italien — populär. Man hat ihm das zum bittern Vorwurf gemacht. Wenn aber Hasse italienische Formen nach Deutschland brachte, dann trug er anderntheils auch deutschen Geist zu den Italienern hinüber und erweckte ihnen Respekt vor demselben. Ich meine, das sey auch ein nationales Verdienst. Und wenn Hasse die milderen italienischen Formen nicht bei uns eingebürgert hätte, dann wäre Mozart, so wie er ist, gar nicht denkbar, denn er baute gar häufig auf den Hasse'schen Formen weiter, und jeder Blick in die Partituren des Sachsen wird den Kenner lehren, wie viel der große Wiener Meister demselben verdankt. Es gibt gar viele Wendungen, die man als original-mozartische bewundert, die sich aber bei Hasse längst vorgefunden haben.

Hasse war schon aus dem sehr einfachen Grunde auf die italienische Oper angewiesen, weil eine Bühne für die deutsche Oper zu seiner Zeit noch gar nicht existirte. Denn Händels und Keysers Opern sind, vom dramaturgischen Standpunkte betrachtet, so wenig deutsch als die Hasse'schen. Unser Meister fand eine in sich vollendete Gesangkunst vor, für welche er

componiren wollte. Hätte er etwa für Faustinen Liederspiele setzen sollen, wie sie damals in Schwung kamen, — allerdings die Vorboten der ächt deutschen Oper, indem man nämlich in das Schauspiel kleine Lieder ohne alle Begleitung einlegte? Aus dieser rohesten Form entwickelte sich freilich die Hiller'sche Operette, aus dieser wiederum die moderne deutsche Oper, in welcher die Musik um der Handlung willen da ist und nicht die Handlung um der Musik willen. Hasse aber wollte Opern für Sänger schreiben und dazu konnte er jene kindliche Anfänge der deutschen Oper nicht brauchen. Im Bewußtseyn der Nation lebte zu Hasse's Blüthezeit nicht einmal die Ahnung einer deutschen Oper. Weiß doch viel später noch selbst Lessing, der große nationale Dramaturg, in seiner Abhandlung „von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen," — nur von einer italienischen und französischen Oper zu reden. Er meint, in der französischen Oper sey die Poesie mehr die Hauptsache, die Musik die Hülfskunst, in der italienischen verhalte es sich umgekehrt. Von der gleichmäßigen Verschmelzung beider Faktoren der Oper — behauptet Lessing — wisse man nichts mehr. Er

ahnte also noch nicht, daß dieß die große Aufgabe der zu derselben Zeit, da er jene Zeilen schrieb, sich losringenden deutschen Oper seyn werde, ja er geht so weit, daß er Glucks Armida als das Muster einer französischen Oper anführt! Und wenn ein Lessing so urtheilte, wie mußte da erst das Urtheil der Andern beschaffen seyn!

Hasse's künstlerischer Sinn strebte nach dem Großartigen, Prächtigen, Pompösen in Klarheit und Einfachheit; auch dem sanftesten Flusse seines Gesanges ist immer ein gewisses Gepräge stiller Erhabenheit aufgedrückt; im Elegischen wird er nie sentimental und weich wie Graun, seine Klage bleibt stets mächtig, heroisch. Um aber ein solches musikalisches Genre ins rechte Licht zu setzen, bedurfte es des ganzen Gepränges der damaligen italienischen Hofopernbühnen.

Darum konnten aber auch Hasse's Opern nicht durchdringen in Deutschland, weil meistentheils die Sänger, das Local, die scenischen Mittel, kurzum Alles zu ihrer Aufführung fehlte. Als die Opernhäuser zahlreicher wurden, war Hasse's Stern bereits im Erbleichen. Es ging verzweifelt rasch damit, nicht

sowohl durch Hasse's Schuld, als durch den allgemeinen Umschwung des Jahrhunderts. Jener Genialitätsdrang, welcher die deutsche Literatur so jäh und gewaltig mit sich fortriß, hatte auch die Musik nicht unberührt gelassen. Nachdem Gluck sich Bahn gebrochen, gehörte Hasse einem abgeschiedenen Geschlechte an. Er erlebte dieß noch, er sollte seine Werke überleben, aber er hatte sich zuletzt nach Italien zurückgezogen, wo sein Name länger als in Deutschland in Ehren gehalten wurde.

Als Hasse im Jahre 1760 die Manuscripte seiner Werke eben für den Druck in Ordnung gebracht, verbrannten sie ihm sämmtlich bei dem Bombardement von Dresden. Erwägt man, welch tiefgreifenden Einfluß diese Compositionen bei der in nächster Aussicht stehenden Veröffentlichung hätten gewinnen müssen, dann ist man in der That versucht, die Bombe, die Hasse's Haus angezündet, mit zu zählen unter die kunstgeschichtlichen Thatsachen, durch deren Verknüpfung die reformatorischen Strebungen Glucks sich so wunderbar rasch Bahn brechen konnten. Denn Hasse's Vorzüge waren für die damalige Zeit so blendend und seine Fehler und Schwächen dabei so

verführerisch, daß eine allgemeine Verbreitung seiner Werke sicherlich einen Umschwung der ganzen musikalischen Auffassung auf lange hin verschoben haben würde. So aber sind Hasse's Schöpfungen bis auf diesen Tag ziemlich unzugänglich geblieben.

Obgleich sich der sechzigjährige Mann den schweren Verlust sehr zu Herzen nahm, vermochte dieß doch seinen unerschöpflichen Produktionstrieb nicht zu lähmen; er schrieb vielmehr noch eine ganze Reihe von Opern; die letzte in seinem siebenzigsten Lebensjahr. Zu derselben Zeit schrieb Gluck seine Iphigenia in Aulis. Der deutsche Geist hatte es gewagt, in seine eigenen Bahnen zu treten, der Zwiespalt zwischen der Oper und dem Schauspiel glich sich aus, die Oper übertrug das dramatische Leben der Schauspieldichtung in ihre musikalischen Gebilde und theilte dafür mit dem Schauspiele die solidere äußere Existenz, den scenischen Schmuck, die Reize des Kostüme- und Decorationswesens. Da wir uns selber Maß setzen gelernt hatten, so konnten wir von nun an die erstarrte italienische Heldenoper entbehren, und die große Oper, welche nicht bloß mehr an ein

paar verschwenderisch ausgestatteten Hofbühnen Zuflucht und Pflege zu suchen brauchte, ging über in die ersten stolzen Anfänge einer deutschen Nationaloper.

# Als Epilog.

## Meyerbeer und Roger.

Die kunstgeschichtlichen Perioden wiederholen sich, von einem Gegensatze zum andern zurückkehrend, der dann aber in einer höheren Potenz gefaßt wird. Das viel gebrauchte Bild der Spirallinie paßt auch für die Geschichte der Oper. Häufiger erscheinen die Enkel den Großvätern wahlverwandt als die Kinder den Vätern. So erstand auch zur Enkelzeit der Hasse'schen Periode ein wiedergeborener Hasse. Er hieß Rossini. In meiner Abhandlung über „die moderne Oper" (im 4. Bande der Brockhaus'schen „Gegenwart") habe ich dieses Verhältniß in folgenden Worten angedeutet: „Aus den Tagen des Wiener Congresses stammt Rossini's Weltruhm. Er war der geborene Musiker der politischen Restauration ..... Diese sinnlich lüsterne, zierlich aufgeputzte Musik ging Hand

in Hand mit dem Wiederaufleben prunkhafter Hoffeste; sie führte die Oper auf denselben Standpunkt zurück, auf welchem wir sie in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts schon einmal gesehen haben, als Hasse sein reiches Talent für üppige Schaustellungen des theatralischen Prunkes vergeudete. Dieser süße Sirenengesang paßte beidemale für ein erschlafftes, politisch gedankenarmes Geschlecht, welchem Primadonnen an die Stelle der Staatsmänner und Kriegshelden getreten waren. Man kann wohl behaupten, daß Rossini's Opernmusik die reizendste künstlerische Blüthe gewesen, welche überhaupt aus dem Geiste der damaligen Restauration hervorgesproßt ist. Betrachtet man den Siegeszug, welchen Rossini's Opern damals durch Europa und namentlich durch Deutschland gehalten, dann stößt man auf die merkwürdige Erscheinung, daß dasselbe Italien, welches so geknickt in seiner Nationalität, so tief niedergehalten in seiner politischen Entwicklung war, das eben erst in einem Weltkrieg siegreiche Deutschland, welches obendrein selbigesmal in Sprache und Literatur eine bis zu wunderlicher Deutschthümelei hinausgetriebene Eifersucht geltend machte, durch seine Opern in

Fesseln schlug..... Rossini's Oper tritt als entschiedene Reaction der von Gluck und Mozart begonnenen Fortbildung der musikalischen Dramatik entgegen: die Zeit war nicht darnach angethan, die erschütternde Macht des vollen dramatischen Lebens zu fassen. Rossini führte jene technische Sicherheit, jenen festen Boden des musikalischen Handwerks in die Oper auf eine kurze Weile zurück, der Hasse so ausgezeichnet hatte und seit seinen Tagen fast ganz daraus gewichen war...."

Die Gegenwart hat im Allgemeinen kein Verständniß mehr für Hasse, kaum noch für Rossini. Es ist gut, daß es so ist. Unsere Epoche ist nicht mehr die der einfachen sinnlichen Schönheit. Die Musik ist wieder wie zu Glucks Zeit, ins entgegengesetzte Extrem übergesprungen. Der Drang nach Charakteristik droht selbst alle wohlberechtigten Schranken des künstlerischen Maßes zu sprengen. Wir möchten weltgeschichtliche Gedanken durch Töne symbolisiren. Gemahnt das nicht an Kaulbachs „Gedankenmalerei?" Richard Wagner und Kaulbach sind sich in ihren künstlerischen Grundtendenzen sehr nahe verwandt. Hasse's Opern stehen dieser modernen

Musik gegenüber wie einem Kaulbach'schen Carton die Bilder eines alten Venetianers der schöne Frauen nach der Schablone hundertmal malt, bloß darum weil schöne Frauen schön sind. Allein auch jene symbolische Historienmalerei ist in ihrem Wesen nichts Neues. Sie ist nur die auf einer höheren Stufe wieder aufgenommene Ausbeutung der Allegorie. Die Maler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts behandelten einzelne Begriffe und Situationen oder auch irgend eine äußerliche Hof- und Staatsaction allegorisch; Kaulbach allegorisirt die Entwickelungsphasen der Weltgeschichte. Aehnlich hat sich in der Musik die alte mehr den äußeren Erscheinungen des Naturlebens zugewandte Tonmalerei zu einer Symbolisirung historischer Erscheinungen in Tönen erweitert. Den Malern aber wie den Musikern liegt hier die Gefahr nahe, die Berufe der Künste durcheinander zu werfen und namentlich die Aufgaben der Dichtkunst in den engeren Kreis ihrer Kunst hineinzutragen.

Blicken wir auf den zur Zeit noch einflußreichsten Operncomponisten der Gegenwart, Meyerbeer, dann zeigt sich recht klar das allmählige Vorwärtsdrängen der dramatischen Musik zur historischen Gedankenmalerei.

Der romantische „Robert" erschien, als die Neuromantik diesseit und jenseit des Rheines in vollster Blüthe stand, die „Hugenotten" am Vorabend der religiösen Bewegungen der zwei letzten Jahrzehnte, und nun tritt endlich der „Prophet" mit seinen volksverhetzenden, communistischen Wiedertäufern, mit dem düsteren Hintergrunde der prophetischen socialen Revolution des sechzehnten Jahrhunderts in diese Gegenwart der bangen socialen Gährungen und Umwälzungen! Meyerbeer ist in jeder dieser drei Opern zu einer höheren Stufe von Selbsterkenntniß vorgerückt. Diese Selbsterkenntniß besteht darin, daß der frische, freie Erguß der Melodie seine Sache nicht ist, daß ihn, den ausgelernten Meister, oft der lüderlichste Italiener in der kecken Inspiration des Augenblicks übertrifft, daß er dagegen in sicherer Berechnung des Masseneffektes, in der wohl ausgeklügelten musikalischen Symbolisirung historischer Erscheinungen siegreich „durchzuschlagen" weiß. Die Koketterie mit einer naiven Unmittelbarkeit der Erfindung, die Meyerbeer immer widerlich zu Gesicht gesessen, hat er im „Propheten" von sich geworfen; er ist ganz er selbst geworden. Was kümmert ihn die Reinheit und Grazie der Form, die

harmonische Plastik des Gesammtbaues? Schön ist ihm häßlich, häßlich schön, wenn er nur durch die Kühnheit der Massengruppirung der Menge imponiren, durch die historische Gedankenmalerei in Tönen den gebildeten Geist fesseln kann.

Der durchgearbeitete Satz des Ensembles fordert sein Recht, wie es dem deutschen Tiefsinn zusagt, gegenüber dem Despotismus des Sologesanges, unter welchen der Opernstyl der Italiener so lange die deutschen Meister gebeugt. Merkwürdigerweise hat sich im „Propheten" sogar jene dämonische Macht des bösen Princips, wie sie im „Robert" in der Gestalt Bertrams musikalisch verkörpert war, hier durch die drei Wiedertäufer in der erweiterten Kunstform eines obligaten Terzetts dargestellt. Es ist ein Grundzug der ächt modernen Oper, daß sich Terzett-, Quartettgruppen ꝛc. und der Chor selber aus einem bloß schmückenden Beiwerk zu einer handelnden Persönlichkeit zu erweitern trachten. Der musikalische Sieg der Masse über das Individuum!

Aubers „verlorener Sohn," ein bei allem Verfehlten immerhin zeitgeschichtlich merkwürdiges Werk, ist lediglich auf den Effekt des musikalischen Localcolorits

gebaut, auf die in epischer Breite gehaltene Symbolisirung der patriarchalischen Gesellschaft und des Naturlebens im Orient.

Wie aber Faustina mit Hasse Hand in Hand ging und indirect Mitschöpferin seiner Werke war, so bildet sich jetzt auch eine Richtung des dramatischen Sängerthums heraus, welche die zum äußersten gesteigerte Kunst der Charakteristik, der Situations- und Gedankenmalerei in unserer neuesten Oper durch eine neue Art des Vortrages noch individueller zu beleben weiß. Der bedeutendste Meister ist hier unstreitig der Pariser Tenorist Roger.

Roger ist mehr als Sänger, er ist zugleich dramatischer Dichter. Durch seine wunderbare Kunst der Mimik schafft er ganz neue Situationen, neue Motivirungen, von denen weder im Textbuch noch in der Partitur etwas zu finden ist; er trägt eine solche Fülle der Individualisirung in seine Rollen, daß sich unvermerkt der Opernheld in den erweitert ausgedichteten Helden der Tragödie verwandelt. Man hört eine Oper, und wenn der Vorhang fällt, vermeint man ein Shakespeare'sches Drama gesehen zu haben.

Eleazar — in Halevys „Jüdin" — sitzt in der

Vorhalle des Gerichtshauses. Er kämpft mit sich, ob er Recha dem Tod überliefern, ob er sie erretten soll. Nur wenige Takte eines Ritornells gestatten dem stummen Spiele Raum. Der Sänger wird hier in der Regel nichts Weiteres zu thun wissen, als die allgemeine Situation des inneren Widerstreites in Spiel und Geberde anzudeuten. Dieß aber genügt Roger nicht. Er entwickelt die Situation erst allmählig in kurz gemessenem Spiel; er läßt uns auf seinem Gesichte nicht bloß eine Empfindung lesen, er zeigt uns vielmehr, wie Gedanke auf Gedanke folgt, wie Empfindung die Empfindung treibt; während dieser wenigen Takte des Ritornells entwickelt er die ganze Kette der Gefühle, welche nachher die Arie musikalisch darstellen soll, mimisch in seltener logischer Klarheit; er dichtet eine förmliche Episode in seinen Mienen, er trägt nach, was Dichter und Componist vergessen, was sie zu allgemein gehalten, was sie ihm nicht genügend individualisirt haben.

Durch diese wunderbar lebendige Individualisirung vergißt Roger wohl gar einmal den objectiven Grundton des tragischen Styles; er webt Genrebilder ein in das Drama. Ueberhaupt gemahnt uns die Art

und Weise, wie Roger seine tragischen Charaktere auffaßt, nicht an den historisch-klassischen Styl der alten französischen Tragödie, sondern an jene moderne Erscheinung der historischen Genremalerei, wie sie die französischen Maler jetzt mit so grellem Pinsel handhaben und wie sie in der Schauspielkunst unseres Wissens erst von Wenigen versucht worden ist. Vielleicht gibt der Umstand hier einen belehrenden Fingerzeig, daß Roger mit der komischen Oper angefangen, sich Jahre lang derselben gewidmet hat und erst spät begann, auch das Tragische in den Bereich seines Wirkens zu ziehen. So blitzt denn auch in der tragischen Oper der Komiker durch, wo es irgendwie die Situation erlaubt.

Mehrere der größten Darsteller haben den Weg zur tragischen Kunst durch die Komödie genommen. Ich nenne nur Schröder. Wo die Tragödie leicht zur bloßen Deklamation verleitet, da treibt die Komödie zur individuellen Charakteristik. Wer in der Komödie das Schauspielern gelernt hat, der wappnet sich mit dem besten Schutzmittel gegen die ansteckende Epidemie des hohlen Deklamirens. Es ist dieß freilich eine Art Pferdekur und nur ein starker, wirklich kunstbegabter

Geist wird sie aushalten können. Diesem schlägt sie dann aber auch desto besser an.

Roger behandelt den Gesang in der komischen Oper ganz ebenso, wie der französische Komiker seinen Dialog recitirt. Er arbeitet auf einzelne musikalische Pointen hin, er concentrirt den Gesangesausdruck an der Stelle, auf die es ihm ankommt, wie zu einem Epigramme, er singt schalkhaft, launig und — wenn das Prädikat nicht zu kühn seyn sollte — witzig, nicht humoristisch. Er spannt und reizt in ergötzlichem Spiele die Kräfte der Intelligenz, wobei er höchstens einmal einen Anflug leicht graziöser Sentimentalität hinwirft; ein deutscher Sänger gleichen Ranges würde bei allen witzigen Pointen doch in letzter Instanz an die Geheimnisse des Herzens appelliren. Die französische Komik basirt eben überhaupt auf dem Begriff des Witzes, der formellen Ironie, der Satyre der äußeren That und Erscheinung; die deutsche auf dem des Humors, d. h. der Satyre des inneren Wesens des Menschen.

In Deutschland war man frappirt von der Weise, in welcher Roger selbst den rein musikalischen Theil der komischen Oper behandelte. Man hörte etwas

ganz Neues, man hatte keine Vergleichungspunkte und stellte deßhalb, vielleicht mit Unrecht, diesen Künstler gerade in seiner Komik am höchsten. Denn wenn es schon selten ist, einen guten deutschen Sänger mit Humor singen zu hören, dann war es vollends unerhört, daß ein solcher witzig gesungen hätte! Roger legt seine Pointen selbst in das Kolorit des Tones, er gibt demselben dann je nach den Umständen einen Anflug des Heulenden, des Plärrenden, oder er läßt den Ton bis zur klanglosen Recitation herabfallen, um ihn dann plötzlich zur stärksten Vollgewalt in die Höhe zu schnellen, wodurch er eine so drastische Komik erzielt, daß man sich in der That des Lachens nicht enthalten kann bei Stellen, die wir nach dem Vorgange von deutschen Sängern uns nie und nimmer als komisch hätten träumen lassen. Wie der Karrikaturzeichner geflissentlich häßliche Formen einmischt, um den Ausdruck des Lächerlichen zu gewinnen, so schaltet Roger in keckem Spiele mit dem, was wir sonst als eine Unart im Gesangvortrage bezeichnen würden.

Roger singt eben durchaus als Franzose, aber er vermeidet die französische M a n i e r, indem er sie auf

die Potenz des Styles erhebt. Sein Gesang ist Deklamation; auch die ganze französische Musik von Philidor bis auf Halevy ist, wo sie selbstständig ward, in ihrem Grundwesen nichts anderes als Deklamation gewesen. Roger ist freilich — was das Technische betrifft — in italienischer Schule gebildet, allein wenn man von dem Portamento, von dem Tonansatze, kurz von Allem, was das Erlernte, was Studium genannt werden muß, absieht, dann läuft die Gesammtheit seines Vortrages durchweg auf die französisch-deklamatorische Weise hinaus. Er benutzt die Handwerksvortheile der gediegenen italienischen Schule, um dadurch die ächt französische Art des Vortrages gediegener und reiner zu machen.

Es gibt nämlich gute Sänger in zwiefacher Gestalt. Die Einen singen in der Oper um des Gesanges willen, den Andern ist der Gesang bloß Mittel zum Zweck der dramatischen Darstellung. Auf der einen Seite stehen die Italiener, auf der anderen Franzosen und Deutsche. Roger singt aber dergestalt, daß man zuletzt ganz und gar vergißt, daß er überhaupt singt. Man hält diesen Gesang für die natürliche Sprache. Es gibt unstreitig Sänger mit kolossalerer Stimme,

als sie Roger besitzt, Sänger von einer blendenderen äußeren Kunst des Gesanges, aber vielleicht keinen, der uns über seinen Gesang das Singen so ganz vergessen ließe wie Roger.

Man hat sich gewundert, daß Roger mitunter so wenig Stimme entfalte. Als ob eine Opernrolle da wäre um der Stimme willen und nicht vielmehr die Stimme um der Rolle willen! Wie kindlich urtheilt man doch noch in diesem Betracht über den Vortrag im musikalischen Drama! Die Zeit ist lange vorbei, wo man es auch dem Schauspieler zumuthete, fortwährend so viel als möglich Stimme zu entfalten; man weiß es recht gut, daß gerade das rechtzeitige Fallenlassen der Stimme zur Steigerung des dramatischen Ausdruckes wesentlich beiträgt, es fällt auch keinem Menschen mehr ein, den Künstlerwerth eines Seydelmann oder Döring nach der Kraft seiner Stimme zu tariren. In der Oper verfährt man noch also. Das Publikum stellt sich damit der Oper gegenüber auf dieselbe Stufe der Beurtheilung, welche man vor mehr als hundert Jahren Angesichts des Schauspieles einnahm, da man gleichfalls bei den koulissenreißenden Helden der „Haupt- und Staatsaktionen“

vor allen Dingen die Vollgewalt der Stimme beklatschte.

Trotz manchen Rückwärtsbewegungen hat seit hundert Jahren die Oper immer mehr vom Schauspiel in sich aufgenommen. Eine ächte Weiterbildung der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß sie die individuellere Charakteristik aus dem Schauspiel herüber zieht und in ihren Organismus einarbeitet. Hier hat sich Roger auf die Grenzmark des neuen Zeitabschnittes gestellt. Wenn vor Alters Schauspieler und Sänger bei einem Feste zusammensaßen, dann war es zunftgemäßer Brauch, daß vor allen Dingen ein Schauspieler einen Trinkspruch ausbrachte auf das Blühen der Oper und zum Gegengruße ein Sänger auf das Gedeihen des Schauspiels. Dabei machten dann beide Parteien gegenseitig eine Faust im Sacke und die Einen wünschten die Andern im Stillen dahin, wo der Pfeffer wächst. Es lag eine tiefe Wahrheit und zugleich eine bittere Ironie in diesem Zunftgebrauche. Er ist aber im Laufe der Zeiten eingeschlafen.

Zu Faustinens Zeit sorgte der Tonsetzer durch Einfachheit und Natürlichkeit der Stimmführung dafür,

daß die physischen Mittel des Sängers auch eine Oper zu Ende bringen konnten. Heutzutage muß der Sänger selber dafür sorgen, indem er die Entfaltung seiner Kraft haushälterisch vertheilt. In der Auffassung der Oper als musikalisches Drama wird diese äußere Nöthigung aber auch ästhetisch gerechtfertigt. So weiß Roger die Kraft seiner Stimmmittel ausschließlich für die dramatisch entscheidenden Momente aufzusparen und erreicht dadurch eine verzehnfachte Wirkung der Stimme. Denn obschon dieselbe von Natur viel Intensivität des Klanges hat, so würde sie doch in der äußeren Vollgewalt des Tones keineswegs zu den ersten zählen, wenn der Sänger nicht selber durch seine kluge Oekonomie uns in eine sehr erlaubte Täuschung versetzte. Hören wir dann so plötzlich die ganze Fülle seines Brusttones hervorbrechen, dann glauben wir uns zurückversetzt in jene alte Zeit der Gesangeswunder, wo Balthasar Ferri Passagen von fünfzig Sekunden Dauer mit Leichtigkeit auf einen Athemzug nehmen konnte, wo Farinelli gegen das Fortissimo einer Trompete mit solcher innerer Kraft des Tones zu singen vermochte, daß sein Ton den der Trompete völlig verschlang. Man

überzeugt sich dann auch, daß einer unserer geistvollsten Gesanglehrer, Nehrlich, Recht hat, wenn er sagt, daß nur die Faulheit und Dummheit der meisten unserer jetzigen Sänger es sey, welche solche Leistungen der Meister aus der alten Zeit für Unmöglichkeiten, für bloße Mährchen erkläre.

Die Kunst, die Wirkung der Stimme mit täuschender Wahrheit weit über ihre natürliche Kraft zu steigern, liegt jedoch bei Roger nicht bloß in seiner weisen Oekonomie. Er besitzt nämlich auch die Kunst, ganz verschiedene Register der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen, ihr jetzt den weichen, metallischen Ton der D-Saite der Violine zu geben, dann den scharfen, schneidenden, klanglosen der vox humana der Orgel, dann wieder den schmetternden Trompetenklang des vollsten Tenorbrusttones oder den Flötenton seines Falsettes.

Die Schauspielerin Rachel hat ein ähnliches Aufziehen verschiedenartiger Stimmregister bei dem Alexandriner der französischen Tragödie meisterhaft zur Anwendung gebracht. Es machte dieß dem deutschen Ohr einen etwas wunderlichen Eindruck, indem es sich ausnahm, wie wenn die Verse in einer Art

dämmiernden Naturgesanges gesungen würden. Umgekehrt wirkt dasselbe Mittel bei Roger, daß es uns vorkommt, der Darsteller spreche in seinen Tönen die ganz natürliche Sprache der Tragödie.

Also auch hier findet der moderne Lieblingsgedanke der Verschwisterung von Oper und Schauspiel seine Verkörperung.

Der Sänger Roger ist bis zu dem Grade Schauspieler, daß er sich in der Regel fast gar nicht schminkt, weil die feineren Abstufungen des Mienenspiels in dem geistvollen Gesicht unter der rothen Farbe erstarren würden.

Ein Heldendarsteller der alten Hofoper, der vielleicht mit zwölf Arien an einem Abend in's Feld rücken mußte, entsprach nur dann seiner Idee, wenn er in seiner äußeren Erscheinung imposant war. Letzteres ist bei Roger keineswegs der Fall. Man sieht es ihm vielmehr auf den ersten Blick an, daß er zum eigentlich heroischen Darsteller nicht geschaffen ist. Schon sein äußeres Naturell zwang ihn, jenen Styl der historischen Genremalerei im Tragischen auszubilden, der ihn so bedeutsam kennzeichnet. Er ist klein von Gestalt, zu klein für einen Helden. Wenn er

aber im zweiten Akte der Lucia von Lammermoor oben auf den Stufen erscheint, die zum Festsaale hinabführen, das Antlitz geisterhaft, die Haare wild aufgesträubt, jede Bewegung furchtbar starr und gemessen, dann wächst diese dämonische Gestalt vor unsern Augen, Alles überragend, so ganz und gar läßt uns der Anblick, der sich dem innern Blicke eröffnet, jeden Maßstab vergessen für das Bild, welches sich in unserm leiblichen Auge spiegelt.

aber im zweiten Akt der [illegible] oben auf dem Schloß [illegible], bis zum [illegible] hinabsteigen [illegible] gefleckt; [illegible] aufgefrischt, jede Bewegung [illegible] wenn [illegible] unsern Augen, Alles überragend, so ganz [illegible] läßt und der Anblick, der sich dem [illegible] eröffnet, jeden Wunsch [illegible] das Bild, welches sich in unserm [illegible] Auge [illegible].

# Der musikalische Dramatiker

des französischen Kaiserthums.

## Gasparo Spontini.

Der Rückblick auf die Lebensschicksale Spontini's und noch mehr auf die Schicksale seiner Musik, zeigt recht eindringlich, wie wenig unsere Zeit das politische, das nationale, überhaupt das ganze kulturgeschichtliche Element in der Tonkunst herauszufühlen weiß. Wenn irgend ein Meister, dann hat Spontini in seinen Opern ein Fragment seiner politischen Zeitgeschichte in Tönen geschrieben. Er war der musikalische Herold einer weltbeherrschenden Partei, einer über ihr Maß gewaltig gewordenen Nationalität, und als sich die andern niedergehaltenen Parteien aufrafften, als sich die scheinbar aufgelösten gegnerischen Nationalitäten wieder zusammenfaßten und mit eiserner Faust jene Zwingherrschaft zerschmetterten: da gaben sie sich noch lange arglos den Tönen Spontini's gefangen, ließen

sich als Sieger von dem Besiegten musikalisch beherrschen, ließen den Geist einer Zeit, der ihnen als ein Geist des Abfalls, der Sünde, den Geist einer Nation, die ihnen als der diabolische Zuchtmeister Gottes erschien, im Kunstgebilde unter sich wohnen, und ahnten gar nicht diesen ungeheuren Widerspruch! Spontini's Triumphe sind diejenigen des napoleonischen Zeitalters, welche am längsten Bestand behalten, welche weit über St. Helena hinausgereicht haben. Als Preußen die französischen Marschälle längst über den Rhein zurückgetrieben, zog es den musikalischen Feldmarschall Napoleons, als den letzten Sieger aus der kaiserlichen Schule, in des Landes Hauptstadt. Man fühlte nicht, welche Huldigung man damit dem großen Corsen dargebracht. Der zum Franzosen gewordene Italiener Spontini componirt in Berlin die preußische Volkshymne, die man auf lateinisch „Borussia" nennt! Spontini stirbt in seiner italienischen Heimath zu der Zeit, wo der Bonapartismus in Paris zum andernmale die Welt zu verwirren droht, wo man an der Seine das Satyrspiel zu der großen tragischen Trilogie des Consulats, des Kaiserreichs und des an den Felsen geschmiedeten Prometheus aufführt. Jetzt, wo

die Todten ihre Todten begraben, sollte man auch die Asche des Tonmeisters nahe dem Dome der Invaliden beisetzen.

Als der vorletzte Kurfürst von Hessen, der dem König von Westphalen das Erbe seiner Väter hatte überlassen müssen, von den Siegen der Verbündeten in seine Hauptstadt zurückgeführt war, brachte er, wie begreiflich, einen gründlichen Haß gegen alles Französische mit. Er wollte vorab keine französische Musik hören. Trotzdem liebte er ausschließlich die kriegerischen Weisen Spontini's, die er — für italienische hielt. Zur glänzenden Feier seiner Rückkehr sollte Spontini's Vestalin auf der Kasseler Hofbühne gegeben werden. Aber die Intendanz konnte nur das Textbuch auftreiben, nicht die Partitur. Die Zeit drängte. Da setzte sich, so sagt man, Karl Guhr, dieses musikalische Genie des Leichtsinns, hin und schrieb in wenigen Wochen eine Musik in Spontini's Art zu dem bekannten Libretto; man gab diese improvisirte Vestalin für die Spontini'sche, und der Kurfürst war befriedigt. So wenig wußte dieser Fürst, den man hinter's Licht führen mußte, um nur seinem Drang nach Spontini'scher Musik zu genügen, daß er sich gerade damit recht tief unter

den gehaßten französischen Geist beugte. Denn Spontini, ein Römer, nicht bloß dem Geiste nach, sondern auch von Geburt, war ja in Paris überwältigt worden von dem Eindrucke jener dem alten Römerthum nachgebildeten Imperatorengröße, just derselben, die den Kurfürsten aus dem Lande getrieben, und hatte seine künstlerische Nationalität daran gegeben, um jenen übermüthigen Kosmopolitismus des Styles dafür zu erwerben, wie er der französischen Kunstschule eignete, als Frankreich die Grenzen aller europäischen Nationalitäten durcheinander warf, als Europa in Paris versammelt war.

Mit der bourbonischen Restauration war Spontini's Zeit für Frankreich abgelaufen. Er wollte es trotzdem zwingen mit seiner plastischen pompösen Manier, allein seine „Olympia," obgleich ganz in demselben Geiste gedacht wie die „Vestalin" und „Cortez," schlug nicht mehr ein bei den Parisern. Der Jubel des Verständnisses fehlte, jener sympathetische Widerklang der Zeitstimmung, den die napoleonischen Franzosen aus der Vestalin herausgehört hatten. Damals befand sich Friedrich Wilhelm III. in Paris. Bei ihm, dem Deutschen, dem bittersten Feind Napoleons,

zündete der soldatische Pomp des bonapartistischen Tonsetzers, den das restaurirte Paris nicht mehr verstehen wollte. Er berief Spontini zu seinem Generalmusikdirector nach Berlin!

Für die Musiker und Kunstgelehrten Berlins fehlte es freilich nicht an Anknüpfungspunkten zu Verständniß und Würdigung des fremdländischen Meisters. Hatte doch auch Deutschland einen Anspruch auf ihn, dem an der einfachen Großheit der Gluck'schen Charakteristik erst die Idee der dramatischen Tondichtung aufgegangen war. Deutschland und Frankreich stritten sich um Gluck als ihren nationalen Meister, und Spontini hatte den Franzosen gerade das deutsche Element Glucks in frisch aufgeputzten, modernen Formen neuerdings wieder verständlich gemacht. Gluck ist in keiner deutschen Stadt bis auf unsere Tage höher in Ehren gehalten worden als in Berlin, und Spontini hat nicht wenig Theil an diesem Ruhm der Hauptstadt Preußens.

Aber in jener großen, literarisch-künstlerischen Strömung des Zeitgeistes, die damals ganz Deutschland ergriffen, stand Spontini völlig fremd und vereinsamt. Das romantische Heimweh nach dem

Volkthum des deutschen Mittelalters, in der Politik gewaltsam niedergehalten, lebte sich um so excentrischer, mitunter auch um so krankhafter in der Dichtung und im Tonspiele aus. Weber hatte dieser deutschen Romantik der Befreiungskriege den musikalischen Ausdruck auf der Opernbühne gegeben, ihm war jetzt derselbe Jubel des Verständnisses bei der deutschen Nation zugefallen, wie Spontini vor anderthalb Jahrzehnten bei der französischen. Spontini verstand die deutsche Sprache nicht, auch nicht die deutsche Sprache der Weber'schen Musik. Er ignorirte Weber weil er ihn nicht verstand, oder vielleicht weil er ihn nur zu gut verstand, weil er ihn erkannte als den Träger einer Kunstidee, die mit der seinigen auf Leben und Tod kämpfte, aber er ignorirte damit zugleich das mindestens künstlerisch lebendig gewordene nationale Selbstgefühl des deutschen Volkes. Es sind zwei große weltgeschichtliche Gegensätze, die uns in Spontini und Weber musikalisch verkörpert entgegentreten: das französische Römerthum der napoleonischen Zeit und die tiefsinnig schwärmerische Romantik des deutschen Volkthums, welches jene neueste Parodie antiker Größe zermalmt hatte.

Spontini war Generalmusikdirector in Berlin, und später neben ihm — Meyerbeer! Spontini, zu der Zeit wo noch der tiefste Groll über die napoleonischen Erinnerungen im Fürsten wie im Volke kochen mußten, und Meyerbeer, der französische Neuromantiker, zu der Zeit wo die deutsche Neuromantik an der Spree in vollster Blüthe steht, der gottlose Pariser Meyerbeer, wo die frommen Werke des alten Thomascantors Sebastian Bach gar ein Object nobler Passionen geworden sind! Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer, der mehr noch als ein musikalischer Eugen Sue, zum Generaldirector. Das reime zusammen wer es kann. Uns wird dadurch nur eines klar: daß unsere Politiker sich's noch gar nicht träumen lassen, wie viel Politik in der Musik steckt.

Ich möchte hier nicht mißverstanden seyn. Meyerbeers Schöpfungen haben in den Grundlinien ihrer dramatischen Gesammtstructur ein vollgültiges Recht der Existenz in unserer Zeit, ja sie deuten hier einen wahren Fortschritt an, den Uebergang von der romantischen zur historischen Oper. Diese Anerkennung darf uns aber nicht blind machen gegen das

Grundverwerfliche von Meyerbeers Schreibart im Einzelnen. Hier finden wir unstät umher tastende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen sich so recht die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer Zeit spiegelt, Effekte, die so ganz auf die abgespannten und überreizten Nerven unserer feinen Gesellschaft berechnet sind, Züge koketter Raffinirtheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen recht scharf die innere Verderbniß der auf's höchste gespannten modernen Civilisation abconterfeit ist. Daß eine so berauschende Musik dieser Art die Herzenseinfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht fördert, liegt doch wohl auf flacher Hand. Bis jetzt haben aber unsere Staatsmänner noch nicht Zeit gehabt zu erwägen, welch tiefgreifendes Mittel zur Erziehung oder aber auch zur Verbildung der Gesellschaft in den öffentlichen Musikaufführungen gegeben ist.

Es wird in neuerer Zeit ein großer Unfug getrieben mit dem Gerede von politischer Musik. Die Musik hat aber an sich mit den Formen des Staatslebens gar nichts zu schaffen. Politisch bedeutsam kann sie nur in sofern werden als sie ästhetisch gut oder schlecht ist. Eine verführerisch schlechte Musik,

die verweichlichend, überspannend, entnervend auf den Volksgeist wirkt, muß allerdings social destructiv, revolutionär, wenn man will, genannt werden. Die Aufgabe des Staatsmannes als eines politischen Pädagogen wäre dann aber auch lediglich mitzuwirken, daß die Leute bessere Musik zu hören bekämen und die Jugend zu einem ernsteren künstlerischen Urtheil herangebildet würde.

Dagegen steht die kunstgeschichtliche Entwicklung der Musik allerdings — und hierfür ist uns eben Spontini ein so schlagendes Beispiel — unter dem Einflusse auch der großen politischen Bewegungen und Gestaltungen der Zeit. Alle Kunstgeschichte ist ein Stück Culturgeschichte, und diese kann wiederum in keinem ihrer Theile gedacht werden ohne den engsten Zusammenhang mit der politischen Geschichte. Es wirken aber nicht sowohl die Erscheinungen im Staatsleben unmittelbar bestimmend auf die Kunstschöpfungen, als vielmehr Kunstleben und Staatsleben in gleicher Ursprünglichkeit neben einander von jenen geheimnißvollen Stimmungen getragen und bestimmt werden, die sich als das Produkt der gesammten Lebensthätigkeit der Völkerorganismen offenbaren.

Darum wird der wahre Kunsthistoriker die Kunstgeschichte zwar nicht construiren nach der politischen, aber er wird sich auch nicht entschlagen können, die zeitlichen Gestaltungen des Staatslebens herbeizuziehen zur Begründung, Erläuterung und Verdeutlichung der Charakteristik der Zeit, die in Kunst, Wissenschaft und Politik stets eine harmonische, in den Grundzügen einheitliche seyn wird.

So lange Spontini in Italien gelebt hatte, war er befangen gewesen in der heiteren, anmuthigen, sinnlichen Manier seiner Landsleute. Erst als er nach Paris kam, wurde er so ergriffen von dem Fanatismus des napoleonischen Römerthums, so überwältigt von der politischen und socialen Stimmung der Zeit, daß sich diese Stimmung bei ihm auch zur künstlerischen gestaltete. Nun erst hatte er sich selbst gefunden. Nicht eine formelle politische Tendenz steckt in seiner Musik — sie steckt in keiner — wohl aber der politische Geist der Zeit. Ja bei einem seiner Hauptwerke erfuhr sogar Napoleon selbst, daß man es nicht immer ungestraft wagen darf, ein Kunstgebilde zur äußeren politischen Agitation auszubeuten. Raoul-Rochette berichtete in der Gedächtnißrede, die

er dem verewigten Meister Spontini in der „Akademie der schönen Künste“ gehalten, folgendes über die Entstehung der Oper „Cortez:“ „Es war im Jahre 1808. Napoleon hatte Spanien den Krieg erklärt, und da es in seiner Weise lag, sich jedes Mittels zu bedienen, selbst der Musik, um seinen Plänen Erfolg zu sichern, so fiel er darauf, Spontini zu benutzen, um sein Unternehmen zu popularisiren. Ein Gedicht, das den castilianischen Helden zum Vorwurf hatte, wurde somit bei dem Hofpoeten Esmenard bestellt, mit der Weisung, den Umstand recht hervorzuheben, daß Cortez bei seiner Eroberung die Macht der fanatischen mexikanischen Krieger zerstörte.“ Die Oper soll aber sehr bald zu einem „politischen Widersinn und zugleich zu einer öffentlichen Gefahr“ geworden seyn, weil darin die Spanier „so kriegerisch, so vaterlandsliebend, so glaubenseifrig, so kühn in Gefahren und so stolz im Angesichte des Todes“ dargestellt wurden, daß alle Sympathien für sie waren.

„Cortez“ ist freilich eine ganz von dem historischen Geiste der kaiserlichen Zeit getränkte Oper, Napoleon hatte nur vergessen, daß dieser soldatische Heroismus der

Zeit auch bei seinen Gegnern, den Spaniern, eingezogen war, und daß dieselben, ganz abgesehen von dem übel gewählten Texte, sich ebenso gut wie die Bonapartisten an den kriegerischen Tonmassen Spontini's begeistern konnten.

Die Revolution und das Kaiserreich haben in Frankreich wenig kernhafte künstlerische Erscheinungen zu Tage gefördert. Eine eigenthümliche Kunstblüthe entfaltete sich fast nur in der Musik, und hier steht, nächst dem Sänger der Medea, Spontini obenan. Was dem Maler David in seiner Kunst mißglückt ist, das gelang Spontini in der Oper. Die Oper verträgt jenes theatralische Pathos, an dem die Malerei zu Grunde gehen muß. In keiner andern Kunst vermochte der Geist der napoleonischen Zeit eine neue und berechtigte Richtung aufzuthun, als etwa in der Schauspielkunst und der Operncomposition. Ein verdächtiges Zeugniß für die höhere historische Größe jener Zeit. [1]

[1] Ausführlicher, namentlich auch mit Berücksichtigung der damaligen eigenthümlichen Blüthe der komischen Oper, habe ich diesen Punkt erörtert in dem 5. und 6. meiner „culturgeschichtlichen Briefe." (Vgl. Allgemeine Zeitung 1852 Nr. 239 und 254 Beil.)

In der Vestalin ist zwar im Recitativ recht effektvoll die Mahnung auf Noten gesetzt, daß der tarpejische Fels nahe beim Capitol sey, aber diese Männer der Republik Rom singen doch wie ächt kaiserliche Franzosen. Spontini, der musikalische Repräsentant des kriegerischen Pompes und der fürstlichen Pracht, war kein Musiker im Geiste der alten Republikaner, auch Cherubini charakterisirt nur das dictatorische Ende der Republik. Aus den Tagen der reinen republikanischen Begeisterung sind bloß Volkslieder hervorgegangen, keine Oper. Im Sturmesjubel des Freiheitsrausches hat man keine Zeit Arien zu singen. Die Vestalin gewann den Preis von 10,000 Livres, und die Partitur durfte der Kaiserin Josephine gewidmet werden. Die kaiserlichen Preisrichter hatten das republikanische Schauspiel Spontini's verstanden. Ob Spontini, seiner politischen Meinung nach, ein Bonapartist war, ist gleichgültig; in seinem Kunstideal ist er es gewesen. Dem großen Publikum hatte Spontini in der Vestalin nicht stark genug aufgetragen, es fand nicht Lärm und Prahlerei genug in der Oper, nicht das, was man damals „Erhabenheit des Styles" nannte. Es setzte darum „die Barden" des jetzt längst

vergessenen Nebenbuhlers Lesueur über die Vestalin. Lesueur hatte vorzugsweise dadurch gluckisch zu schreiben gesucht, daß er recht fleißig die Posaunen dreinschmettern ließ, und dem Publikum kann man nie zu deutlich blasen.

Gluck hatte die äußeren Formen der alten Götter- und Heldenoper großentheils beibehalten, er goß ihnen aber einen neuen Geist ein. Bei jener Tiefe und Fülle Shakspeare'scher Charakteristik, die er den typischen Heldengestalten des classischen Alterthums gab, mag man seine Opern wohl dem Cäsar und Coriolan des großen Britten vergleichen. Auch Spontini nahm, als der letzte, die alte Heldenoper auf. Sie war die rechte Hof- und Prunkoper. Durch die Verschwenderlaune der Höfe des achtzehnten Jahrhunderts war sie zum höchsten äußeren Glanz entfaltet worden, und für den üppigsten Hof seiner Zeit, für den kursächsischen, hatte Hasse seine classischen Heldenopern geschrieben. Als Napoleon den alten Hofglanz neu auffrischte, damit derselbe den einzigen Mangel überstrahlte, daß der Kaiser nicht sein eigener Enkel war, paßte es vortrefflich, daß nun auch die Heldenoper, in neuem Schmuck verbrämt, wieder zur napoleonischen

Hofoper wurde. Dazu konnte der einfach edle Styl Glucks nicht genügen. Spontini schmückte ihn aus, er machte ihn hoffähig. Die schlichte classische Architektur des Gluck'schen Tonbaus ward erweitert zum reichen Renaissancestyl. Die Musik läuft so vielfach der Architektur parallel. Der Art wie man in der napoleonischen Zeit die antike Baukunst hervorzog und angeblich bereicherte und weiter bildete — nicht gerade antik, nicht gerade Renaissance und auch nicht gerade Zopf — entspricht der Styl Spontini's. Nur ist er selbständiger, weil das Vorbild wirklicher antiker Musikformen nicht existirt.

Auch jene in die stille Tiefe des individuellen Seelenlebens hinabsteigende Charakterzeichnung Glucks konnte einer so kriegerischen, so bewegten und dabei so veräußerlichten Zeit nicht zusagen. Spontini greift die Leidenschaften in viel größeren und allgemeineren Umrissen. Er schließt den großen Streit der Gluckisten und Piccinisten, indem er, der italienische Jünger des deutschen Dramatikers, von beiden Richtungen ein Stück in sich aufnimmt und beides zu einem eigenen Ganzen verschmelzt.

Die Charakteristik der Massen und Gruppen gelingt

ihm besser als die des einzelnen Seelenlebens; Volk gegen Volk, wie die Spanier und Mexikaner im Cortez, das weiß er meisterhaft zu zeichnen. Auch seine Instrumentation wirkt hauptsächlich durch das Massenhafte. Hier besaß er in hohem Grad den Kunstgriff der napoleonischen Taktik: möglichst überraschend, schlaghaft, die größten Tonmassen auf einen entscheidenden Punkt zu werfen. Nur in ihrer Massenhaftigkeit ausgeführt, mit allem Ueberfluß der äußeren theatralischen Zuthat geschmückt, nur in ihren großen Umrissen aus der Entfernung betrachtet, gewinnt seine Musik ihre volle Bedeutung. Die Genialität von Napoleons strategischen Combinationen, die auf den Kriegsschauplatz der Welt berechnet waren, kann man auch nicht mit einem Bataillon auf einem engen Exercirplatz einleuchtend machen.

In den späteren Werken Spontini's veräußerlicht sich dieses Streben nach Massenwirkung, er wird leer und monströs. Seine Zeit war abgelaufen, ungefähr gleichzeitig mit dem Sturze Napoleons. Es ist ein bedenkliches Zeichen, daß er in späteren Jahren seine früheren Werke mehrfach umgearbeitet hat. Er hat dadurch nichts gebessert. An Frescobildern

kann man nicht nachhelfen; der erste Wurf entscheidet alles.

Spontini war ein stolzer Geist; vom Glück hoch gehoben, wurde er reich an Gold und Ehren. Er will mit dem großen historischen Maßstab gemessen seyn, denn seine Schöpfungen schließen eine musikalische Epoche ab. Aber in Deutschland hatte man ihn seit geraumer Zeit fast vergessen. Als Greis, wo unser deutscher Haydn erst noch einmal anfing sich neu und jugendkräftig ins Breite zu entfalten, hatte Spontini sich längst überlebt. Zuletzt klang ihm gar der weltberühmte Name Spontini zu trivial und bürgerlich, und er ließ sichs mehr als hunderttausend Franken kosten, um den obscuren Namen eines Grafen von San Andrea dagegen einzukaufen, und reiste nach Italien, um sich im Glanz der neuen Excellenz zu sonnen! Die Kunde seines Todes ist als eine kalte Notiz durch die deutschen Zeitungen gegangen; mit dem neuerstandenen Kaiserthum der Bonaparte's in Frankreich wird man mit andern Reminiscenzen der alten Kaiserzeit auch das Gedächtniß dieses Meisters wieder in den Glanz der Tagessonne ziehen. In den Kirchen zu Paris und Berlin hat man ihm

ein Requiem gesungen. Die Armen in dem heimathlichen Majolati, an denen er so viel gutes gethan, werden um ihn weinen; die künstlerische Gegenwart registrirt seinen Namen als einen längst historisch gewordenen zu den übrigen historischen Namen, sie stellt den Todten zu den anderen Todten; die warme Theilnahme für ihn als einen Lebenden war ja schon lange erloschen.

## Als Epilog.

### Das Gegenbild Cherubini's.

Es ist von besonderem Interesse Spontini mit Cherubini in Parallele zu setzen. Beide waren Italiener, beide hingen in ihrer ersten Entwicklungsperiode an dem damals herkömmlichen leichten, anmuthigen Style ihrer vaterländischen Musik, Cherubini zu Sarti's Fahne schwörend, Spontini den Fioravanti und Cimarosa nachahmend. Beide wurden in Paris in die hochgehende Strömung des Zeitgeistes gezogen und bildeten sich einen neuen durch seine ruhige plastische Großheit eigenthümlichen Styl heraus. Beide opferten einen Theil ihrer nationalen Kunstformen, indem sie in die Fußstapfen deutscher Meister traten. Cherubini schloß sich an Haydn an, wie Spontini an Gluck. Hiermit scheiden sich aber auch ihre Wege. Cherubini war in den Tagen der Revolution nach

Paris gekommen, Spontini in der Kaiserzeit. Beide griffen zur Heldenoper. Allein Cherubini's Meisterstück, die Medea, fällt in das Jahr 1797, Spontini's Vestalin in das Jahr 1807. In diesen zehn Jahren liegt eine ganze Weltgeschichte; das zeigt sich auch in den beiden Opern. Jener ideale, classische Republikanismus, wie ihn auch Klopstock aus der frühesten reineren Periode der Revolution herausempfand, mochte Cherubini begeistern, die militärische Herrlichkeit des Kaiserthums, die bei Spontini zündete, ließ ihn kalt. Ein Musiker, der mit Vorliebe Haydn studirt hatte, konnte aber um deßwillen schon nicht zu jenem hohlen theatralischen Pathos kommen, in welchem der Maler David das Römerthum der französischen Republikaner künstlerisch hatte symbolisiren wollen. Spontini streifte sehr nahe an diesen Manierismus. Spontini griff momentan gewaltiger in die Entwicklung der musikalischen Dramatik ein, Cherubini wirkte nachhaltiger und tiefer. Das Colorit von Cherubini's Werken ist im Laufe der Zeit gewachsen, bei Spontini hat es an Frische verloren. Cherubini hatte den Manen Hoche's und Mirabeau's ein musikalisches Todtenopfer gebracht, die großen Feste der Revolution mit seinen

Gesängen verherrlicht und seinen Namen an die Gründung und Fortbildung des Conservatoriums geknüpft, das gleichfalls der idealen Begeisterung der Revolutionszeit seinen Ursprung verdankte. Aber vor den späteren Gräueln der Revolution zog er sich nach Gaillon zurück, um den Schmerz über den Tod seines Vaters in der Partitur der „Elisa" niederzulegen, und der Liebe zu Cäcilia Tourette, seiner nachmaligen Gattin, in Tönen Ausdruck zu geben. Als Künstler war er überhaupt nicht in dem Grade ein öffentlicher Charakter wie Spontini. Als die Republik ein kaiserlicher Militärstaat geworden, gab Cherubini jene antike Großheit des musikalischen Styles verloren, die seine „Medea" unsterblich gemacht hat. Während Spontini jetzt erst in sein rechtes Element gekommen war und seine Dramatik der musikalischen Massen und des kriegerischen Pompes sieghaft herausbildete, suchte Cherubini die gesellig heitere Seite seiner Kunst zu entfalten. Er kehrte nun erst recht bei sich selber ein, und während die Völker Europa's aufeinander stürmten, sprach er in den anmuthigen Formen der Operette den Frieden seiner eigenen Seele aus. Hier verstanden ihn freilich die Zeitgenossen nicht. Bei der

Vertheilung der zehnjährigen Preise erhielt Mehuls deklamatorischer „Joseph“ den Preis und das wunderbare dramatische Seelengemälde Cherubini's, der „Wasserträger,“ bloß die ehrenvolle Erwähnung. Die Kunstgeschichte wird in umgekehrter Weise ihren Wahrspruch fällen. Als das Kaiserthum auf den Gipfel seiner Macht und Spontini auf die höchste Stufe seines Ruhmes gelangt war, componirte Cherubini gar nicht mehr: er botanisirte, legte Herbarien an, zeichnete Pflanzen und lebte der Geselligkeit.

Zur Zeit der Restauration, wo Spontini's Stern bei den Franzosen wieder untergegangen war, schrieb Cherubini Kirchensachen. Früher hatte er dergleichen mehr um Schule zu machen ausgearbeitet; jetzt war ihm die Kirchencomposition ein inneres Bedürfniß, eine heilige Berufspflicht geworden. Nicht bloß Hof und Regierung, auch das Volk erschien wieder frömmer und kirchlicher; es war keine Heuchelei, sondern es lag in der Atmosphäre der Zeit, daß derselbe Künstler, der früher die sehr unkirchlichen Feste der Revolution mit seinen Gesängen verherrlicht hatte, jetzt auch wieder fromm und kirchlich musicirte. Der junge Mann hatte des Lebens bewegtes Wechselspiel im

Drama abzuschildern gesucht und in das Drama der Geschichte eingegriffen mit seinen Tönen; der mit dem Leben versöhnte Greis dichtete musikalische Epik in seinen großen Kirchenwerken.

Wie Shakespeare nach Vollendung seiner gewaltigsten Schöpfungen zum beruhigt heiteren Spiele zurückkehrte und im König Cymbeline eine Spende des gereiften Alters wieder als reichen Frühlingsblüthenregen ausstreute, wie Mozart, nachdem er im Don Juan die verborgenen Tiefen der Menschenbrust ausgesungen und die dämonischen Conflikte, welche ihr entquellen, in der Zauberflöte zu der farbenbunten Romantik eines in sich versöhnten und die Welt in ihrer seligen Versöhntheit spiegelnden Mährchenbildes griff: — so hat auch Cherubini, nachdem er in der Medea seine historische Mission erfüllt, bedeutungsvoll anakreontische Lieder gesungen und als das charakteristische Vorbild seiner nachfolgenden künstlerischen Weltanschauung den „Wasserträger" geschrieben.

Ganz anders war es bei Spontini. Von der Heldenoper der napoleonischen Zeit ging er in seinem „Nurmahal" zu der Hof- und Prunkoper der Restaurationsepoche über. Als es ihm nicht mehr glücken

wollte, im Kampfe der dramatischen Conflikte die musikalischen Massen zu beherrschen, rief er diese Massen, daß sie beim „Rosenfest zu Kaschmir" den stolzesten Jubel der Festesherrlichkeit ausströmten. Seinem glutheißen Ehrgeiz war selbst bei greisen Haaren ein still in sich befriedigtes Künstlerwirken versagt, wie es ein freundlicheres Geschick dem hochbetagten Cherubini noch vergönnt hatte.

# Die göttlichen Philister.

Ich führe den Leser zu einer Gruppe gemüthlicher Musikanten aus der guten alten Zeit. Anspruchlose Leute waren es, die zum Theil wohl in eben der Weise den Spießbürger herauskehren, wie Sebastian Bach den „Bürger“ in der edelsten socialen Bedeutung des Wortes in sich erfüllet hat, aber doch immer gute, treue Seelen, gesunde Bursche — göttliche Philister.

Noch ist die Sage nicht ganz verklungen von jenen sinnigen musikalischen Abenden, wie sie in den Häusern unserer Großväter gefeiert wurden, wo Dilettanten Quartett geigten, ein leichtes, verständliches, heiteres Quartett, und Trios und Sonaten spielten, wo die Musikfreunde den milden Wein der „Hausmusik“ tranken, um sich zu erfrischen und geistig anzuregen, nicht den Branntwein der Opern- und Salonsmusik, um sich zu betäuben und fieberhaft aufzuregen.

Seit Beethoven sind die Quartetten und Trios Concertmusik geworden, nur Virtuosen können noch

Clavier spielen, und die bequeme, gemüthliche instrumentale Hausmusik existirt gar nicht mehr.

Das war eine Nothwendigkeit und in artistisch technischer Beziehung mag es ein großer Fortschritt seyn; für die Erziehung der Gesellschaft aber ist dieses Verschwinden der Hausmusik ein empfindlicher Rückschritt.

Es sind namentlich die Meister und Schüler der sogenannten Wiener Tonschule, der Mozart-Haydnschen Richtung gewesen, welche in zahllosen leichten aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik ihrer Zeit das Material herbeitrugen zu jener breiten Entfaltung des Dilettantismus in der instrumentalen Tonkunst. Aus der großen Schaar der vergessenen Schüler Haydns greife ich hier einige der originellsten heraus, um sie von meinem Standpunkt in leichten Umrissen zu charakterisiren: Gyrowetz, Rosetti, Wranitzky, Pleyel, Hofmeister, Neubauer.

Auf eine Periode der Ueberschätzung ist bei diesen Männern eine Periode der Unterschätzung gefolgt. Suchen wir das gerechte Urtheil zu gewinnen, welches mitten inne liegt.

Künstler, welche einen so bedeutenden socialen Einfluß auf ein ganzes Zeitalter geübt haben, wie diese Männer und viele ihrer Genossen durch die Herausbildung des Dilettantismus und der Hausmusik, müssen mehr werth seyn, als daß man sie mit einem Lächeln über ihre anspruchslose Wirksamkeit bei Seite schiebt.

Spottet immerhin über diese alten Philister mit gepudertem Kopf und gekräuseltem Jabot — sie sind doch göttliche Philister gewesen. Und ich weiß, daß manchem Graukopf heute noch das Herz aufgehen wird, wenn ich dieser alten Hausfreunde in Ehren gedenke, der ich selber noch lange kein Graukopf bin.

---

Im Jahre 1849 war es, wo der letzte von den populären Instrumentalcomponisten aus der Wiener Tonschule heimgegangen ist, der letzte von den bekannteren musikalischen Genossen Mozarts und Haydns, Adalbert Gyrowetz, ein Künstler, der seiner Zeit nicht minder allgemein gefeiert war, wie jetzt die beliebtesten Musiker des Tages, und welchen Letztere

wenigstens deßwegen im Andenken behalten sollten, weil er sie daran gemahnt, daß sie in kurzer Frist ebenso vergessen seyn werden, wie er in seinen alten Tagen.

Er hat ganze Epochen der Geschichte der Musik überlebt und stand zuletzt ganz einsam inmitten eines Kunststrebens, welches er nicht mehr verstand und welches die Resultate seines Wirkens nicht mehr gelten lassen wollte. Die Blüthezeit von Gyrowetz liegt noch keine fünfzig Jahre hinter uns, und doch ist uns seine Art zu musiciren viel fremder geworden, als die von Meistern, welche vor hundert Jahren geblüht.

Im hohen Greisenalter beschäftigte er sich damit, seine Biographie zu schreiben und zu veröffentlichen; aber wenn ein moderner Kunstgenosse den menschenscheu gewordenen Alten in seiner Einsiedelei aufsuchte, in welche er sich mitten in dem bewegten Wien zurückgezogen, dann ward es ihm unheimlich zu Muthe, als ob der fremdartige Gast seinen Frieden stören wolle.

Der Tod hatte in jenem Jahre 1849 ein seltsames Spiel getrieben, indem er rasch nacheinander vier Musiker hinraffte und dadurch ihre Namen im Gedächtniß der Zeitgenossen wieder auffrischte, welche

uns eben so viele bereits überwundene Perioden in der neueren Geschichte der Musik andeuten: Gyrowetz, Kalkbrenner, Konradin Kreutzer, Chopin. In diesen vier Namen hat uns der Tod vier Stufen der historischen Entwicklung versinnbildet: die Wiener Tonschule, ihre Veräußerlichung und Auflösung, die ältere romantische Schule und die französische Neuromantik.

Stellen wir die Instrumentalcomponisten Gyrowetz, Kalkbrenner und Chopin nebeneinander, dann finden wir das Gemeinsame bei diesen unendlich verschiedenen Charakteren, daß sie weniger vom kunstkritischen Standpunkte als durch den socialen Einfluß, welchen ihre Musik geübt, jetzt noch bedeutungsvoll erscheinen.

Gyrowetz regte an zu dem gemüthlichen Dilettantismus, an welchem sich unsere Väter so gläubig erbauten; Kalkbrenner zu der blendenden gefallsüchtigen, aber künstlerisch sehr unschuldigen Formspielerei, welche den ästhetischen Fieberrausch des früheren Virtuosenthums in die künstlerische und sociale Welt schleuderte; Chopin, in dem der Drang nach neuen unerhörten Formen fieberhaft wühlt, steht inmitten jener modernen überreizten freud- und friedlosen Geister, welche die Welt in Trümmer schlagen möchten, aber doch dabei

nie vergessen, mit allen Passionen eines überbildeten aristokratischen Gesellschaftskreises vornehmthuerisch zu buhlen.

Betrachten wir jenen Dilettantismus, welchen Gyrowetz in Gemeinschaft mit Pleyel und den vielen anderen Jüngern der Wiener Tonschule so bedeutend förderte, etwas näher. Er nahm seinen Ausgang von der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fast allgemein herrschend gewordenen Neigung der großen Herren und des reicheren Adels, sich Privatkapellen zu halten. Wie später die Liebhaberei der Hoftheater auch an den kleinsten Höfen aufkam, so begnügten sich damals viele der souveränen Reichsfürsten und Reichsgrafen mit einem Privatorchester, welches dann mancher begüterte Privatmann wenigstens in einem selbstständig unterhaltenen Privatquartett nachahmte. Diese Liebhaberei ist von der größten kunstgeschichtlichen Bedeutung, obgleich man sie bisher in solchem Betracht kaum noch gehörig gewürdigt hat. Denn durch sie wurde jene erstaunlich reiche und mannichfaltige Ausbildung der Symphonie- und Quartettform möglich, in welcher der deutsche musikalische Geist so herrliche Schöpfungen niedergelegt hat.

Wenn wir erwägen, wie durch die Kapellen des reichsunmittelbaren Adels in Deutschland, die einen europäischen Ruf erwarben, den großen und kleinen Instrumentalcomponisten von Haydn bis Beethoven der Boden einer eigenthümlichen Entwicklung gegeben ward, dann begreifen wir auch, wie durch die gediegene, von allen Rücksichten auf die Launen des größeren Publikums unabhängige Ausbildung dieser Institute der maßvolle classische Geist des alten Instrumentalsatzes bedingt war, und wie er mit der Entartung und dem Erlöschen dieser oft meisterhaft ausgebildeten Kapellen gleichfalls entarten und erlöschen mußte.

Gyrowetz selber hat ein gutes Theil seiner musikalischen Ausbildung einer solchen Privatkapelle zu danken. Er fand sie nämlich nach Vollendung der Rechtsstudien, welchen er sich ursprünglich gewidmet, in dem Hause des Grafen Franz von Fünfkirchen, dessen ganze Umgebung bis zu dem Hausgeistlichen und den Bedienten aus lauter Musikern bestand, wie das damals nicht selten, namentlich in den österreichischen Landen getroffen wurde. Dadurch ward er angereizt, die ersten Symphonien zu schreiben und,

indem er seine ersten Produkte sogleich ausgeführt hören konnte, sich praktisch weiter zu bilden.

Später, d. h. namentlich nach der französischen Revolution, wo die Noth der Zeit die meisten dieser Kapellen auflöste, ging der Drang nach Ausübung der höheren Instrumentalkunst in die bürgerlichen Kreise über, er ward populär. Freilich waren es jetzt keine geschlossenen, aus Musikern vom Fach zusammengesetzten Kapellen mehr, sondern zahllose Dilettantenvereine, welche die von jenen ererbte Aufgabe ergriffen. So entstand der weit verzweigte Dilettantismus, der namentlich in den Quartetten Haydns in den populären Symphonien von Pleyel und Gyrowetz schwelgte und so lange fortgedauert hat, bis die Beethoven'sche Richtung, weil sie in ihren technischen und ästhetischen Schwierigkeiten von den Dilettanten nicht mehr bemeistert werden konnte, den Feuereifer allmählig erkalten ließ.

Die Instrumentalmusik, besonders das Quartett und die Symphonie, wurde damals mit derselben Leidenschaft von dem Dilettantismus erfaßt und gepflegt, wie jetzt der mehrstimmige Gesang von unsern Sängerbünden und Liedertafeln. Der musikalische

Dilettantismus in seiner umfassenden culturgeschichtlichen Bedeutung ist erst durch Haydn und seine Schüler in Deutschland geschaffen worden. Denn wenn sich auch in der Händel-Bach'schen Periode Liebhaber genug an der Musik ergötzt haben mögen, so blieben sie doch vereinzelt und ohne maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst selber. Erst als sich das Dilettantenthum massenhaft gruppirte, wirkte es auf die Kunst wie auf die Sittengeschichte entscheidend zurück.

Es waren aber die Schüler und Nachfolger Haydns um deßwillen ganz besonders berufen, jenen ersten großen Durchbruch des Dilettantismus anzubahnen, weil sie in einer so nüchternen, klar verständigen, dabei gar hellfreundlichen Weise musicirten. Haydn selber hatte Logik in den musikalischen Satz gebracht, die vordem so abgerissene Gliederung desselben zu wohlgefügten Gruppen vereinigt, dem wahren, einfachen und natürlichen Ausdruck seine Rechte in der Tonkunst wieder erobert. Ganz naturgemäß thaten sich seine Schüler zu einer Genossenschaft musikalischer Rationalisten zusammen. Die einfach verständliche, nach einerlei Muster reinlichst durchgeführte Arbeit

vereinigte sie zu einer Schule. Ein sinnig gemüthlicher Grundzug und ein von Haydn ererbter Anflug leichten Humors gab ihren Werken Anmuth und Gefälligkeit. Diese göttlichen Philister waren ganz die rechten Leute, um bei dem großen Publikum, namentlich bei dem damaligen, noch etwas spießbürgerlichen, entschieden durchzuschlagen. Der Dilettantismus, welcher aus ihren Werken Nahrung sog, war demgemäß ein ganz harmloser, dem die Kunst als ein ordnendes, beruhigendes, genügsames, wenn auch bisweilen etwas sprödes oder gar langweiliges Wesen erschien.

Gyrowetz, als der jüngste in der Genossenschaft Haydn'scher Schüler, griff schon etwas mehr in die moderne Sphäre herüber, er begann namentlich jener trockenen, ehrsamen Sprödigkeit des Satzes eine Beimischung weicher, lyrischer Sentimentalität zu geben und durch die fleißige Benutzung französischer Tanzrhythmen, namentlich in der graziösen Rondoform, einen einschmeichelnderen Ausdruck zu gewinnen. Dadurch sicherte er sich seine Popularität, in welcher ihm wenige Zeitgenossen gleichkamen.

Wenn wir aber sagen, daß sich Gyrowetz in der Ausarbeitung seiner Rondos nicht selten an französische

Themen anlehnte, dann möge man dieß nicht verwechseln mit der Art und Weise, wie heutzutage von deutschen Componisten die deutsche Schreibart durch bunte französische Flicklappen verunziert wird. Es waren damals noch die reineren und keuscheren Formen französischer Volkslieder und Tanzmelodien, wie wir sie auch bei Cherubini und Mehul, bei Boieldieu und Nicolo Isouard in so reizender Weise ausgebeutet finden, welche bei den Meistern der Wiener Tonschule nicht selten in die deutsche Schreibart herüberklingen. Denn die ganze Richtung zeigte überhaupt einen gewissen Hang zum musikalischen Kosmopolitismus. Mit ihrem verständigen Wesen paarte sich derselbe ganz gut, wie ja die ganze rationalistische Geistesrichtung jener Zeit dem Phantasiebild eines abstrakten Weltbürgerthums zugethan war. Nun ist zwar die moderne deutsche Musik ihrer großen, d. h. mittelmäßigen Masse nach eben auch noch nicht sonderlich spröde gegen jedwede Ausländerei und zeigt von einem ächt nationalen Gepräge selten eine Spur. Allein der große Unterschied besteht darin, daß jene älteren Meister die frischesten volksthümlichen Urelemente fremder Setzkunst in die deutsche herübertrugen,

während die neueren vorwiegend die lächerliche Fratze der conventionellen ausländischen Formen nachäffen.

Und hier kommen wir bei dem Punkte an, der uns in höherem culturgeschichtlichen Betracht auch die Leistungen der geringeren Genossen der Wiener Tonschule so anziehend erscheinen läßt, der uns allein das wunderbar Umfassende und Durchgreifende ihres Einflusses erklärbar macht. Sie wagten es, was vorher für eine große künstlerische Plumpheit und Trivialität gegolten hätte, sich unmittelbar an den Grundton des Volksgesanges anzulehnen, ja die besten, wie Mozart und Haydn, gingen noch weiter, sie sprengten den engen Bann des altmodisch versteiften Satzes mit kühner Hand, sie pflanzten das Volkslied mitten hinein in die instrumentale Kunst.

Ueber diesen innigen und ursprünglichen, vor Allen von Haydn wiederhergestellten Zusammenhang der Volksmusik mit den höheren Formen des Instrumentalsatzes habe ich mich in meiner Abhandlung über das Volkslied (im 3. Bande der Gegenwart) in folgender Weise ausgesprochen:

„Die höhere Instrumentalmusik, so großartig, so ganz im deutschen Geiste von den Deutschen

ausgebildet, ist trotzdem allmählig dem Volke fast ganz entrückt worden. Ein Spohr'sches, Onslow'sches Quartett, eine Mendelssohn'sche Symphonie sind Werke für den Kenner geschrieben und nur von den Kennern verstanden und genossen; ja diese edelsten Formen der instrumentalen Kunst drohen ganz auszusterben, weil der Kreis, der ein Interesse für sie hegt, nachgerade so eng wird, daß sich kaum ein Musikverleger mehr findet, welcher dergleichen Arbeiten veröffentlichen mag.

Und doch war es (wie wir sahen) einmal anders, doch waren Symphonien und Quartette einmal volksthümlich, von Laien und Dilettanten in eben dem Grade gesucht wie von den Kennern. Ja es gab eine Zeit, wo das Quartett, welches jetzt so abstrakt, so gelehrt geworden ist, eine Rolle in dem Culturleben der Deutschen spielte, wo das Streichquartett sich überall in die künstlerisch gebildeten Familienkreise verpflanzte und in ähnlicher Weise, wie jetzt der vierstimmige Männergesang die Gemüthlichkeit des modernen Vereinslebens, so die Gemüthlichkeit des engern Familienlebens wesentlich aussprechen half. Damals wurzelten aber auch diese edlen Formen der höhern Instrumentalmusik

noch tief in ihrem ursprünglichen, volksthümlichen Boden.

Denn Symphonie, Quartett und Sonate sind von Haus aus gar keine so künstlich ausgebauten Tonstücke, sie entwickelten sich vielmehr unmittelbar aus der Tanzmusik, und zwar aus den alten nationalen Tänzen, welche ja bekanntlich auf's innigste mit dem Volksliede verwachsen, ja eigentlich nur als die Uebersetzung derselben in den Instrumentalsatz zu betrachten sind. In den ältesten „Suiten" und Sonaten finden wir als ersten Satz eine Fuge, als zweiten ein einfaches Lied, zumeist „Aria" überschrieben, als dritten den Menuet, als vierten eine Allemande, oder ein Rondo, Giga, Siciliana u. drgl. Selbst als Einleitung zum ersten Satz, der Fuge, kommt manchmal ein Tanzstück, nämlich die gravitätische spanische Sarabanda vor.

Diese vier Sätze sind denn auch vollständig in die ausgebildete Form der Sonate, des Quartetts und der Symphonie übergegangen. Wie der erste Satz, die Fuge, die abstrakteste Tonform enthält und, gleichsam als Vertreter der idealistischen Richtung, mit den rein volksthümlichen Motiven der andern drei Sätze nichts

gemein hat, so blieb auch der erste Satz der modernen Symphonie für die ernste Gedankenfülle, die harmonische Combination, für die breite Entfaltung einer kunstgerechten musikalischen Dialektik vorbehalten. Der zweite Satz, das einfache Lied, ward zum modernen Adagio. Wenn Haydn in seinen zweiten Sätzen meist ein Allegretto oder Andante vorzieht und dasselbe im Style eines naiven, halb heitern, halb sentimentalen Volksliedes behandelt, so blieb er damit der ursprünglichen Tendenz des zweiten Satzes am meisten treu, während Mozart ein ausgeführtes Adagio in Geltung brachte, welches vielmehr den idealistischen Charakter des ersten Satzes, nur in mehr lyrischer Auffassung, wiederholte. Hierin schlossen sich die spätern Meister fast allesammt an Mozart, so daß die frühere Bestimmung des zweiten Satzes, nämlich eine einfache, getragene Liederweise wiederzugeben, ganz und gar verwischt wurde. Der dritte Satz, der Menuett, wurde bis gegen die neuere Zeit hin als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstückes in der Symphonie beibehalten. Denn die Menuette in Mozarts und Haydns Symphonien z. B. ahmen nicht bloß den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach,

sondern sind meist ganz auf den Tanz berechnet und wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form des Menuett von jenen deutschen Meistern zu einer eigenthümlich deutschen umgebildet wurde, ebenso wie Boccherini den Menuett ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitete, so daß man sagen kann, der Menuett — überhaupt die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen — sey ein Eigenthum sowohl des deutschen und italienischen, wie des französischen Volksgeistes. Erst Beethoven fand den schlichten Menuett nicht mehr zureichend für seine Gedankenfülle, für seinen Drang nach weit ausgreifenden, breit angelegten Formen. Durch ihn brach das kunstvoller und reicher gebaute Scherzo als dritter Satz an der Stelle des Menuett sich Bahn; allein so unübertrefflich anmuthig, naiv, humoristisch die Beethoven'schen Scherzos auch immerhin sind, schwand doch mit ihnen das letzte Ueberbleibsel eines volksthümlichen Tanzstückes aus der Symphonie. Beethovens Nachfolger gingen noch weiter. Spohr suchte das Scherzo mit sentimentaler Grazie, Onslow mit barocken Gegensätzen, Mendelssohn

mit einer sprudelnden Fülle geistreicher Wendungen auszustatten. Diese und viele andere Meister leisteten dabei in ihrer Art Vortreffliches, aber von der volksthümlichen Grundform des dritten Satzes kam man immer weiter ab. Und doch war gerade dieser Menuett, den die alten Wiener Meister in so tausendfältig verschiedener Art unermüdlich bearbeiteten, ein wesentliches und unersetzliches Vermittelungsglied gewesen, durch welches das große Publikum zu den höhern Gattungen des Instrumentalsatzes hingezogen wurde. Er war gleichsam die Concession, welche die alten Tonsetzer dem Volke machten, indem sie im dritten Satze ganz in seiner Weise mit ihm sprachen, damit es nun auch in den übrigen Sätzen des ernsten Symphoniewerks dem tiefern Gedankengang eine aufopfernde Achtsamkeit schenken möge. Und so geschah es in der That.

Das Rondo, welches aus den alten Allemanden, Gigen u. s. w. hervorging, wirkte gleichfalls lange Zeit ganz besonders mit zur Aufnahme und Verarbeitung des Volksliedes, des nationalen Tanzes und verwandter Motive in der Symphonie und Sonate. Man legte dem Schlußsatz die Grundmelodie des

französischen Rondo, der südländischen Romanze, der Siciliana, der Polonaise, wie des deutschen Liedes unter. Allein in dem Maße als man davon abkam, die Symphonie als einen bloßen Compler von vier verwandten Tonsätzen (Mozart-Haydn'sche Periode) zu fassen, vielmehr dieselbe als eine organische, in dramatischer Steigerung sich entfaltende Einheit (Beethoven) betrachtete, fiel auch mehr und mehr der Beruf des Schlußsatzes weg, der Träger einer volksthümlichen Melodie zu seyn. Denn während das Rondo früher, seinem Ursprunge aus einem nationalen Tanzstücke getreu, meist den heitern, leichten Charakter trug, suchte man von nun an den Höhepunkt dramatischer Wirkung in dem Schlußsatze zu erreichen.

Dieß ist ein sehr einleuchtender Fortschritt, den die höhere Instrumentalmusik durch Beethoven gewonnen, allein eben so einleuchtend ist es, daß die alte klare, durchsichtige und populäre Sonatenform dadurch so ziemlich aufgehoben und ihre Abstammung von dem Volkslied und dem Tanzstück vollends unkenntlich gemacht wurde."

Von jenem unsterblichen Verdienste Haydns, den Volksgesang und die volksthümliche Tanzweise in die erweiterten Formen der Symphonie, des Quartetts

und der Sonate wieder aufgenommen zu haben, ging nun auch auf seine Nachfolger, auch auf unsern Gyrowetz ein wohlgemessenes Maß des Antheiles über.

Das ist der Schlüssel zu der erstaunlichen Popularität aller dieser Jünger Haydns. Um dieses einzigen guten Werkes willen sind ihnen viele Sünden vergeben, auch ihr Rationalismus, auch ihre glatte Formspielerei, über welcher ihnen manchmal der eigentliche Kern der Musik abhanden gekommen ist. Sie konnten langweilig werden und das ist der ehrliche Gyrowetz häufig gewesen, oberflächlich, und das war er auch nicht selten, sie konnten sich theilweise handwerksmäßig ausschreiben, auch dieß ist unserm Gyrowetz zuletzt passirt, sie konnten mit dem Dilettantismus buhlen, statt daß sie ihn hätten beherrschen sollen, und das war für Gyrowetz just die größte Klippe; aber eines konnten sie nicht: — sie ließen ihre Musik nicht giftig werden, nicht corrupt und corrumpirend, nicht lüderlich, nicht sinnlich lüstern und überreizt, ihre einfältige Musik konnte nicht ertrinken in jener blasirten Vornehmthuerei, worin so viele spätere Modecomponisten untergegangen sind: vor alle dem schützte sie der Geist des schlichten Volksliedes, in dem sie

ihre Werke aufgebaut. Und auch bloß einzig deßhalb sprechen wir hier von Gyrowetz, als dem zuletzt Dahingegangenen aus einer Zeit, wo die Musik noch einfältig seyn durfte, selbst dann, wenn sie in alle Schichten der Gesellschaft durchdringen wollte.

In neuerer Zeit haben große Meister, weit größere als der bescheidene Gyrowetz, versucht, die Tonkunst im ächt volksthümlichen und nationalen Geiste zu reformiren. In der einfachen Liedesform, im vierstimmigen Gesang drangen sie durch, mit dieser edeln Tendenz, sie wurden populär: im kunstreicheren Instrumentalsatze nicht. Seit den Tagen, wo die alte Wiener Tonschule mit Gyrowetz abschloß, ist die Instrumentalmusik, welche zu den Massen, und in die weiteren Kreise des Dilettantismus eindringt, von Tag zu Tag flacher und corrumpirter geworden. Was half es, daß nachher so hohe Meister und Muster, wie Beethoven, wie Spohr und Mendelssohn, die instrumentale Kunst nach allen Tiefen und Höhen erweiterten, das große Publikum begriff sie nicht, und auf jene ästhetisch geringe, aber culturgeschichtlich unendlich wichtige Musik, auf jene tausend kleinen Werke für das Haus, für die Schule, für den

Tanzsaal, für den Kriegsdienst und die Parade, welche von den größeren Künstlern verachtet, dennoch zumeist maßgebend für die allgemeine musikalische Bildung werden, hatten sie keinen Einfluß. Die populäre Instrumentalmusik ist seit den Tagen von Pleyel und Gyrowetz in eben dem Grade ungesund und nichtsnutzig geworden, als das Lied und der vierstimmige Gesang sich geläutert und zu einer der reinsten Blüthen des nationalen Geistes entfaltet hat.

Die Strafe dafür ist nicht ausgeblieben. Zu geschweigen des Nachtheiles, der dem Gemüthsleben und der Sittlichkeit der Nation aus diesem Verfalle erwachsen ist, wurde der Einfluß der deutschen Instrumentalmusik nach außen zum großen Theile gebrochen. Wo wir früher Tribut erhoben, da sind wir jetzt tributpflichtig geworden. Gyrowetz ist in der stolzen Reihe deutscher Tonkünstler nur ein kleiner Meister, und doch beherrschten seine Werke ehedem in Paris und London den musikalischen Markt. Ein Pariser Musikverleger (Imbault) kaufte den ganzen Verlag der Gyrowetz'schen Arbeiten an sich. Aehnlich hatte unter den Zeitgenossen Rosetti und Neubauer, ähnlich Pleyel in Paris den günstigsten Boden zur Predigt

ihres gemüthlichen Evangeliums deutscher Tonkunst gefunden. In London wurde Gyrowetz gefeiert wie vordem Pleyel, Haydn und Händel, wie nachgehends Weber und Mendelssohn. Er war, wie gesagt, nur ein kleiner Meister und doch beugte sich das Ausland nicht etwa vor seinem Genius, sondern vor der unwiderstehlichen Macht einer volksthümlichen deutschen Musik, die bei ihm von größeren Vorbildern herüberhallte.

Dieser Einfluß deutscher Instrumentalmusik auf das Ausland setzte sich bei den späteren großen Meistern freilich in den eigentlichen Künstlerkreisen fort und so finden wir, daß auch heute noch im Conservatorium zu Paris die Symphonien Beethovens und Mendelssohns mit Eifer gepflegt werden. Dagegen sind wir jetzt unendlich weit davon entfernt, daß unsere Instrumentalmusik in Frankreich noch populär wäre wie ehedem. Sie ist in der Regel nur ein Objekt für Kenner, ein Gegenstand gelehrten Studiums, oder gar — einer großartigen Prahlerei. Kein Mensch in Paris denkt mehr daran, Salonsmusik, Tanzmusik, Militärmusik aus Deutschland zu holen; wir müssen dagegen die Schmach erleben, daß unser Dilettantismus vielfach nur von den Brosamen sich sättigt,

die von dem Tische der Pariser Musiker und der italienischen Opernschreiber abfallen. Es ist ein schlechter Beweis für den materiellen wie für den intellektuellen Wohlstand eines Volkes, wenn es da fremde Waaren mit schwerem Verluste einführt, wo es früher die eigenen Produkte mit gutem Gewinne ausgeführt hat.

Wenn wir nun finden, daß ein an sich so bescheidenes Talent, wie Gyrowetz, doch seiner Zeit so ausgedehnte Erfolge erringen konnte, dann kommen wir von selbst zu dem Gedanken, daß es uns nicht sowohl an tüchtigen Männern fehle, als an der rechten Art, die Sache anzupacken. Was hat denn Gyrowetz geschrieben? Ganze Dutzende von Symphonien, ganze Dutzende von Quartetten und Quintetten, Dutzende von Liederspielen und weiter eben nichts. Er beschränkte sich auf einen engen Kreis, hier war er zu Hause, hier fühlte er sich sicher, hier ward er erstaunlich produktiv. Unsere Musiker produciren in allem etwas; Gyrowetz in wenigem vieles. Er war kein sonderlicher Techniker, er hat oft große Schnitzer gemacht, weil er durchschnittlich etwas leichtfertig gewesen ist, aber trotzdem müssen wir die Sicherheit

und Selbstgewißheit bewundern, mit welcher er so leicht und leichtfertig zu arbeiten weiß. In seiner oberflächlichen Technik war er durch die Concentrirung seines Talentes so ganz und gar Herr und Meister, daß er nicht nur sich selbst, sondern auch die Kritik betrügen konnte, denn seine Technik nimmt sich dadurch — aus einiger Entfernung — ganz wie eine solide aus. Der Verfall und die Verflachung der Wiener Tonschule hatte in ihm bereits begonnen und doch wußte er noch den alten Einfluß seiner Vorbilder in Deutschland und im Auslande zu bewahren. So mächtig war die bewegende Kraft, welche Haydn dem deutschen Instrumentalsatze eingepflanzt, und doch war diese bewegende Kraft ein so gar einfaches kleines Ding gewesen. Auch Kalkbrenner, welcher Gyrowetz nur um wenige Wochen im Tode vorangegangen, gehörte zu den äußersten Ausläufern und zu den Verflachern der Wiener Tonschule. Aber wie ganz anders steht er schon da neben Gyrowetz! Jene bewegende Kraft war ihm bereits ganz abhanden gekommen, das volksthümliche Element verloren gegangen, nur die Formen und Formeln geblieben; er bildete sie weit reicher, weit glänzender aus als Gyrowetz, er spitzte

sie aufs äußerste zu, die Seele seines Wesens war das, was die Philologen elegantia nennen, er sprach das reinste ciceronianische Latein auf dem Klavier, er war auch weit modischer, weit gefälliger als der mitunter etwas zopfige Gyrowetz, und doch war er nur ein Salonvirtuose und ist niemals ins Volk gedrungen. Er lebte und wirkte in Paris, er war gefeiert bei den Franzosen, und doch hat er keinen Sieg für die deutsche Tonkunst in Frankreich erfochten, im Gegentheil: er hat dazu beigetragen, daß wir die Oberherrschaft in der instrumentalen Kunst im Auslande verloren haben. Dieser Gegensatz der zwei gleichzeitig verstorbenen Meister fordert wohl zum Nachdenken auf und in Erinnerung an jene bewegende Kraft des Volksliedes im Instrumentalsatze stellen wir die Sache den Musikern anheim zur mehreren Erwägung.

Wer im Gegensatz zu Gyrowetz, der in seinen späteren Produktionen bereits die Abgelebtheit der Wiener Tonschule charakterisirt, einen noch vollauf jugendlichen, in den Formeln der Schule noch nicht befangenen Jünger Haydns kennen lernen will, der studire die größeren Instrumentalwerke des Antonio Rosetti.

Nach Abstammung und Sinnesart ein Deutscher, hat Anton Rösler aus einer Künstlergrille den italienischen Namen Rosetti angenommen, und doch lassen uns seine Werke diese Grille fast wie ein Symbol erscheinen. Alles Süße, Milde, Sangreiche des Epikers Haydn sucht Rosetti in einen heiteren Erguß instrumentaler Lyrik umzugestalten. Sein Grundcharakter ist holde, innige, jugendliche Weiblichkeit. Wo er den Ton der Klage und des Schmerzes anstimmt, scheint es ihm nie recht ernst zu seyn, und der Schalk lauert dahinter. Seine Technik hat noch durchaus nicht das schablonenhafte, das langweilige conventionelle Formenwesen der späteren Schüler Haydns. Sein Periodenbau ist vielmehr oft so kurz zusammengepackt, daß er an Haydns früheste Periode erinnert, wo man noch zufrieden war, wenn ein melodischer Satz in vier bis sechs Takten sich abschloß. Er ist der deutsche Boccherini. Er starb frühe, noch bevor die politischen, socialen und künstlerischen Folgen der französischen Revolution über Deutschland hereinbrachen. In dieser Zeit des Kampfes mußte der vordem so gefeierte harmlose, sinnige Sänger vergessen werden. Ich spreche nicht von den Versuchen Rosetti's

im Oratorienstyle, noch von seiner Concertmusik für Soloinstrumente, die der Mode und dem Zeitgeschmack verfallen ist, noch von seinen Quartetten, die, fast auf die vorhaydn'sche Schreibart zurückgehend, zu arm und dürftig sind für unsere mit Recht gesteigerten Anforderungen: aber seine größeren Symphonien halte ich für Meisterstücke in ihrer Art, und bin überzeugt, daß diese keuschen, im vollsten Sinne liebenswürdigen Tondichtungen weit mehr als die Werke irgend eines andern der hier geschilderten Schüler Haydns geeignet wären, auch die Gegenwart noch freundlich und herzlich anzusprechen. Es haben diese Symphonien durchaus nichts mit der handwerksmäßigen Schablonenarbeit gemein, die uns bei Pleyel und Gyrowetz so häufig abstößt. Sie sind vielmehr selbständige Versuche, das lyrische Element durchweg und in aller Fülle der Anmuth dem ernsten Symphoniensatze zu gewinnen, originell instrumentirt, sangbar in der Stimmführung und oft durch allerlei geistvolle harmonische Feinheiten überraschend. Viele Werke dieser Art hätte Rosetti nicht schreiben können, ohne langweilig oder manierirt zu werden, darum war es gut, daß er im besten Mannesalter gestorben ist.

Namentlich achtete ich es als einen großen Gewinn für unsere musikalische Erziehung, wenn man die besseren und reicheren Arbeiten Rosetti's zur Ausbildung unserer Jugend wieder nutzbar machte. Denn seine Tondichtung ist oft eine wahre Kinderpoesie. In ihrer Reinheit und anmuthigen Einfalt muß sie ein unverfälschtes jugendliches Gemüth vor allen fesseln. Mit welchen krankhaften, frivolen, überreizenden musikalischen Produkten einer zerrissenen, von giftigen Stoffen zersetzten Zeitstimmung führen dagegen unsere meisten Musiklehrer, die eben bloße Musikanten und keine Pädagogen sind, die Jugend in das Heiligthum der Kunst ein!

Rosetti copirte Haydn mitunter absichtlich, wie das fast alle seine Richtungsgenossen gethan, und jedenfalls stand er diesem Vorbild an Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdruckes näher als andere bekanntere Schüler, die des Meisters Art so recht handwerksmäßig im Griff hatten. Das gilt namentlich von Pleyel, der in Haydn'scher Manier, wie man sagt, dem Teufel ein Ohr abschrieb, und mit Werken, in denen Haydns Formalismus, nicht aber Haydns Geist herrschte, ganz Deutschland, ja halb Europa Jahrzehnte lang überschwemmte.

Wenn Pleyel den Styl Haydns nachahmte, wie der Kammerdiener die Manieren seines Herrn, und Haydn sich dadurch geschmeichelt fühlte und den federfertigsten Schüler auch für seinen besten Schüler erklärte, so ist dieses Urtheil freilich sehr menschlich, aber es darf den Kunstrichter nicht irre machen. Und es fiel für jenes Lob eine schwere Rache auf Haydns Haupt zurück, denn gerade die fabrikartige Nachahmung, wie sie Pleyel betrieben, brachte die edlen Haydn'schen Formen in Verruf. Man ließ das Original die Schwächen der Copie entgelten und fand zuletzt den ganzen Styl hölzern und abgedroschen, wo doch nur der Famulus Wagner des großen Meisters hölzern und abgedroschen geworden war.

Rosetti ist in seinen kleineren Arbeiten oft technisch viel schwächer als Pleyel, aber er war kein lederner Philister, wie dieser es zuletzt geworden, darum steht er auch in der Technik seiner größeren, eigenen und ganzen Werke doch wieder weit höher als Pleyel.

Als eine Originalfigur erscheint in unserer Gruppe Paul Wranitzky. Er nimmt als Instrumentalcomponist ungefähr dieselbe Stelle ein, welche Wenzel Müller unter den dramatischen Tonsetzern behauptet.

Den Ton der Wiener Lokalposse hat er mit großer Gewandtheit nicht bloß auf die niederen Gattungen des Instrumentalsatzes, sondern selbst auf Symphonie und Quartett übertragen!

Unser Zeitalter, welches die Symphonie fast nur im Geiste Beethoven'scher und Mendelssohn'scher Idealität zu fassen gewohnt ist, mag schwer begreifen, wie man auch den leibhaftigen Hanswurst in die Symphonie bringen könne. Und doch hat dieß Wranitzky gethan. Dieser Mißbrauch, den er mit der Lust am Volksgesang getrieben, zeigt uns aber wieder, wie tief die ganze Mozart-Haydn'sche Schule ihre Wurzeln in der volksthümlichen Sangesweise getrieben hatte. Wranitzky merkte es gar nicht, welch schneidender Widerspruch darin lag, jene natürliche Einfalt und grobe Komik des niedersten Volkstones, die eigentliche Bänkelsängerei, zur durchgehenden Grundstimmung einer Symphonie zu machen! Etwas ganz anderes ist es, diesen Ton in solchen Werken gelegentlich einmal leise anklingen zu lassen; das hat nicht nur Haydn, das hat selbst Beethoven im übersprudelnden Humor manchmal gethan. Wranitzky dagegen bietet in den Tondichtungen höheren Styls

durchweg Pumpernickel. Als historisch denkwürdig ist aber, diese Thatsache scharf zu betonen, daß hier das volksthümliche Element bis zu solcher Ungebühr in den Instrumentalsatz eingedrungen ist.

Ein Quartett, eine Symphonie kann nicht wohl bloßes Lokalstück seyn; Wranitzky aber hat immer bloß als ächter Oesterreicher für Oesterreicher geschrieben. Nicht bloß die zartere volksthümliche Gemüthlichkeit, sondern auch den plumpen Kasperlhumor, die breite, weiche, mit sich selbst tändelnde Gutherzigkeit seiner Landsleute strebt er in den Instrumentalwerken wie in seinen Opern als stete Grundfärbung festzuhalten. Dadurch hat er so glänzendes, aber auch so schnell verhalltes Lob geerntet, namentlich in Oesterreich. Von der sinnigen Zartheit, mit welcher Haydn in Rondo's und Menuetts ähnliche lokal volksthümliche Elemente zu verklären weiß, findet sich bei Wranitzky keine Spur; er ist derber Naturalist und führt stets einen breiten Pinsel, der dann bei seiner erstaunlich großen und, wie es scheint sehr flüchtigen Produktivität, weit seltener den frischen markigen Ton eines ächten Kunstwerkes für's Volk treffen mag, als er zu platter Darstellung der Alltäglichkeit herabsinkt,

wie denn der Meister auch nicht selten eine ganz ernsthaft musikalische Periode so recht in toller Wienerischer Lustigkeit durch die wunderbarste Gassenhauermelodie unterbrechen läßt.

Wranitzky hat nebenbei eine ziemlich große Zahl Opern componirt, und zu unserer Großväter Zeit paradirte sein Oberon auf allen deutschen Bühnen. Wenn wir diesen Oberon vergleichen mit dem Weber'schen, der ihn rasch in die Vergessenheit gestoßen hat, dann geht uns erst recht ein Licht auf, wie wenig diese breite, behagliche und spaßhafte Wiener Musik zu der Romantik der Oper paßte. Ja die Wranitzky'schen Opern wollen uns überhaupt heutzutage so wenig mehr anmuthen, daß wir selbst dann, wenn wir uns mit größter Selbstentäußerung auf den historischen Standpunkt jener Tage zurückversetzen, kaum begreifen, wie dieselben ein Publikum zu entzücken vermochten, das bereits an Gluck, Mozart und den großen Italienern sich erbaut und durch ihre hohen Ideale zur ästhetischen Mündigkeit erhoben hatte. So allgewaltig wirkte eben doch der Zauber des damals neu gewonnenen volksthümlichen Elementes, daß man ihm selbst da nicht widerstehen

konnte, wo ein wirklicher Mißbrauch damit getrieben war.

Darin aber liegt der große Unterschied zwischen Wenzel Müllers und Wranitzky's dramatischen Werken, daß Müllers Possen nichts weiter prätendiren, als ergötzliche Bänkelsängerei, während Wranitzky's Bühnenarbeiten zum Theil sich anlassen, als wollten sie große, wohl gar romantische Opern seyn, da sie doch in der That nichts weiter sind als bloße Bänkelsängereien. Darum hören wir heute Wenzel Müllers Possen immer noch mit Vergnügen, während uns Wranitzky's Opern ganz ungenießbar geworden sind. Durch Wranitzky's wie durch Haydns dramatische Leistungen wird es uns erst recht klar, daß dieser große Meister sammt seinen Schülern zum Operngenre eigentlich nicht berufen gewesen. Gar wohl gelang es ihnen, ihre Subjektivität in der reichen Sangesfülle zarter und tiefer Lyrik auszuströmen, gar wohl dieselbe in dem breiten, klaren Strome klassischer Epik objektiv zu spiegeln, doch nimmer vermochten oder trachteten sie, die höhere, auch das individuellste durchdringende Objektivität des ächt dramatischen Styles zu erreichen. Etwas vom Bänkelsänger

oder vom Philister klebt immer auch den besten Opern der Schüler an. Und sollte gleich Text und lokales Kolorit alle nervenberauschende Pracht, allen göttlich trunkenen Aufschwung der gluthvollsten Romantik heischen: jegliche Note wird uns dennoch mit unerbittlichem Nachdruck daran gemahnen, daß wir nicht in dem wunderbaren, farbenbunten, romantischen Mährchenwald, sondern recht eigentlich mitten in Wien uns befinden. Nun aber vergleiche man die beiden großen Dramatiker jener Zeit, Gluck und Mozart, mit jenen Epikern und Lyrikern des Instrumentalsatzes und lasse sie bezaubern von dem lebenswarmen lokalen Kolorit in der Iphigenia, in der Armida, im Don Juan! Anerkennenswerth ist es aber, daß diese Instrumentalcomponisten zum größten Theile ihrer schwachen Seite sich recht wohl bewußt waren und sich selbst zu beschränken wußten. So ließ sich Gyrowetz klüglich bloß auf kleine Liederspiele ein, Haydn blieb meist gar bei der Marionettenoper stehen, und eine ganze Zahl seiner Schüler hat nicht einmal den Versuch im Opernstyl gewagt.

Ein künstlerischer Zwillingsbruder des betriebsamen Pleyel war Franz Anton Hoffmeister. Beide

fingen als Musiker an und hörten als Musikalienhändler auf.

Hoffmeister schrieb eine Unzahl kleiner Sächelchen, die den Dilettanten angenehm waren, wie er selber dann auch die Tondichtung als ein halber Dilettant behandelte. Er bildet recht eigentlich den Uebergang zu jenen modernen Musikern, die ihr Talent mit allerhand kleinen Modewaaren hausiren gehen lassen. Er zeigt uns, wie es möglich war, daß so kurze Frist nach dem Zeitpunkte, wo der Dilettantismus erst als kunstgeschichtliche Macht in die Musik eingetreten war, fast die ganze Tonkunst sich auflösen konnte in eitel Dilettantenwerk.

In seiner Jugend war er Rechtsgelehrter, im Alter Kaufmann, zwischen beiden mitten inne lag der Musiker; aber nicht die innere Beschaffenheit seiner Werke, sondern ihre ungeheure Anzahl macht es, daß man ihn den Künstlern und nicht bloß den Liebhabern beizuzählen pflegt. Rosetti und Wranitzky brachten in der Regel das beste Werk zu Stande, wenn sie ihre ganze Kraft zu dem vollen Ernst einer größeren Tondichtung zusammenrafften, wie dann selbst der letztere von seinem Bänkelsängertone sich aufgeschwungen hat zu

höherem Style in seiner großen Symphonie für die Krönungsfeier Franz II. Bei Hoffmeister findet gerade das Umgekehrte statt. Seine größeren Symphonien sind augenscheinlich mühsam gemacht, bald von Mozart oder Haydn einen Gedanken, eine Form borgend, bald herabsinkend zu einer im pathetischen Style ihm vorzugsweise eigenen Charakterlosigkeit. Dagegen hat er kleinere Orchesterwerke aller Art, Solostücke für jedwedes Instrument mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, die sich mitunter durch ihre frische Beweglichkeit eigenthümlich auszeichnen.

Der alte Hoffmeister soll ein strenger, exemplarisch rechtschaffener Mann gewesen seyn, aber ich glaube, seine Manen werden mir nicht zürnen, wenn ich ihm vorzugsweise die Meisterschaft zuerkennen möchte in dem gedankenlosen Leichtsinn, mit welchem er über den künstlerischen Inhalt der Composition hinausging, während er den mechanischen Theil des Componirens mit wahrhaft geschäftsmäßigem Fleiß betrieben hat. Hieraus wird dann auch die ganz ungeheure Produktivität dieses Tonsetzers erst glaublich und erklärlich. Der rastlos thätige Mann hat nämlich binnen dreißig und etlichen Jahren, abgesehen davon, daß er als

Kapellmeister fungirte, zwei große Musikalienhandlungen gründete und denselben mit ausdauerndem Fleiße vorstand, neben acht Opern, vielen Kirchensachen, einer bedeutenden Menge großer und kleiner Symphonien, Quartetten, Klavierstücke u. s. w. für obligate Flöte allein 156 Quartetten, 96 Duetten, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintette geschrieben!

Daraus mag man ersehen, wie erstaunlich groß die Schöpfungskraft und Lust dieser Zeit in den verschiedenen Zweigen des Instrumentalsatzes gewesen ist. Und obendrein hat, Haydns gar nicht einmal zu gedenken, Ignaz Pleyel in der zahllosen Schaar seiner Instrumentalwerke den Hoffmeister'schen Reichthum mindestens um das Dreifache überboten, Gyrowetz vielleicht um das Doppelte! Solch übergroße Fülle des Schaffens, solch nimmer rastender Drang zu Gunsten einer einzigen Gattung, der doch auch in der Empfänglichkeit des damaligen Publikums von vornherein einen Anhalt mußte gefunden haben, führte zwar allmählig zu Veräußerlichung und Verflachung, zu handwerksmäßigem Betrieb, so daß die Wiener Schule in ihren jüngeren Sprößlingen in der angelernten Technik erstarrte, allein er bekundet auch aufs

schlagendste, welch unläugbarer, tief gegründeter Beruf zur Instrumentalmusik jener Periode eingeboren war, und weist uns zurück auf dieselbe, als die reichsten Quellen bergend, wenn es gilt, die moderne instrumentale Kunst in ihrer historischen Entwicklung zu studiren.

Als Schlußfigur in unserer Gruppe der göttlichen Philister stehe ein gar wunderlicher Heiliger: Franz Neubauer. Während die Genossen seiner Richtung meist exemplarisch rechtschaffene Leute und gesetzte ruhige Bürger waren, bildet er schon den Uebergang zu jenem modernen Künstlerthum, bei welchem etwas sociale Verkommenheit als ein Wahrzeichen der Genialität vorausgesetzt wird. Der Philister kämpft in ihm mit dem genial lüderlichen fahrenden Kunstproletarier. Von stets übersprudelnden, alles Maß und alle Schranke zersprengenden Künstlerlaunen besessen, hat er sich halb zu Tode componirt und halb zu Tode getrunken. Pleyel, obgleich er zehnmal mehr schrieb als Neubauer, componirte sich nicht zu Tod, sondern bloß zum reichen Mann. Gewaltige Blitze des ächten Genius flammen hier und da auf in Neubauers Werken, aber zumeist nur, um alsbald in gedankenloser

Trivialität oder in wüster Unordnung zu erlöschen. Es ist ihm mitunter gelungen, Gedanken in Töne zu fassen, kühn heranbrausend, zornesmuthig, daß sie schier wie eine Weissagung auf Beethoven klingen, und unmittelbar daneben pflanzt sich dann wieder die platteste Alltäglichkeit, welche bis zu dem A B C der musikalischen Grammatik schülerhaft ist. So findet man meist in seinen Symphonien einen vortrefflich gelungenen Satz, alles übrige aber im äußersten Grade mittelmäßig. Man fühlt es da recht, wie der beklagenswerthe Meister die Ausdauer niemals finden konnte, ein in Begeisterung begonnenes Werk auch in Begeisterung zu Ende zu führen. Zum Exempel hat er eine Symphonie in C-moll geschrieben, wo das Finale in C-dur genau den Eindruck macht, als hätte der Componist im Gegensatze zu dem ersten vortrefflichen Mollsatz musikalisch schildern wollen, wie auf einen göttlichen Rausch ein höchst menschlicher Katzenjammer folgt.

Neubauers Werke sind selten geworden; denn wie er seine glücklichsten Gedanken wegwarf, so verschleuderte er auch seine ausgeführten Arbeiten. Gerade die besten sind Manuscript geblieben, viele verloren

gegangen. Was im Druck auf uns gekommen ist, gibt kaum ein Bild des ächten Neubauer; denn es sind meist auf Bestellung gearbeitete, nach dem Bedarf der Verleger zurechtgeschnittene Sachen, in welchen der Componist um so trockener und ärmer erscheint, je weniger sein unsteter Geist bei dem auferlegten äußeren Zwang aus sich herauszugehen vermochte. So existiren namentlich mehrere bei André erschienene Quartette, welche ein wahres Muster klassischer Unordnung und Unsauberkeit in Anlage und Ausführung bieten. Dagegen hat sich eine Anzahl handschriftlicher und gestochener Symphonien erhalten, in welchen unter allerlei Wust wahre Perlen zu finden sind. Wie Neubauer ein Vorläufer des in unseren Tagen so massenhaft angewachsenen proletarischen, vagabundirenden Künstlerthums war, so componirte er auch als ein Proletarier. Was ihm die Noth des Augenblickes abdrängte, das ward geschaffen, im nächsten Augenblicke hatte es der Meister vielleicht selber wieder vergessen. So soll er, da er die Klöster und geistlichen Stifter eine Zeit lang zu Ruhepunkten seines vagabundirenden Lebens ersah, eine große Zahl nicht unbedeutender Kirchencompositionen geschrieben haben.

Man sieht also, er war recht eigentlich Gelegenheitsdichter, doch eben nicht im Goethe'schen Sinne des Worts, sondern in dem traurigen Sinne, wie viele unserer modernen Literaten Gelegenheitsschriftsteller sind. Nicht wenige Compositionen entwarf er auf den Hausfluren und in der qualmigen Atmosphäre von Bier- und Weinschenken; sie athmen dann auch oft genug den Hauch dieses Luftkreises, in dem sie zur Welt gekommen. Als Neubauer in späteren Jahren zu einer gefesteteren Existenz sich durchrang, war sein Körper bereits so tief heruntergebracht, daß er die Frucht der bürgerlichen Consolidirung für seine Kunst nicht mehr ernten konnte. Er starb bereits im dreißigsten Lebensjahre. Während die meisten Genossen seiner Richtung sich einen guten Ruf als gediegene ehrsame Arbeiter erwarben, wenn man sie auch gerade nicht zu den selbständigsten Talenten zählen kann, steht er unter ihnen als der geniale Naturalist, der an allem Ueberfluß hatte, nur nicht an Ausdauer, gediegener Arbeitskraft, geistiger Harmonie. Von dem Lebenslauf seiner künstlerischen Genossen ist wenig zu berichten, er war meist einförmig und der Entwicklungsgang ziemlich gleichmäßig; bei

Neubauer dagegen ist gerade die Irrlichtfahrt seines Lebens das Anziehendste, und seine Verwilderung mit ihren Folgen macht ihn denkwürdiger als die eigentlichen Resultate seines Wirkens.

Schon der einzige Umstand charakterisirt Neubauers sociale Zerfahrenheit recht tief, daß man, obgleich er gleich eine große Anzahl von Compositionen unter seinem Namen veröffentlicht hat, doch nicht weiß, wie er eigentlich geheißen, ob Franz, Johann oder Christian Neubauer!

Ich nahm darum schon in meiner socialen Schrift über die „bürgerliche Gesellschaft" Anlaß, diesen Musiker als einen Propheten des modernen Künstlerproletariats darzustellen, und schließe diese Charakterskizze mit den Worten, mit denen ich dort den merkwürdigen Mann vom socialen Standpunkte zu zeichnen suchte:

„Der alte Neubauer, der, um als freier Künstler zu leben, bettelnd von Kloster zu Kloster zieht, und, mit Schillers Geiger Miller zu reden, „das Concert für was warmes gibt," und für eine Nachtherberge seine Compositionen verschleudert, die er anfangs im Weinrausche, später branntweintrunken in Kneipen

oder auch auf den Hausfluren liegend, abgefaßt hat — dieses denkwürdige Exempel einer tief angelegten aber verlüderlichten Genialität ist der rechte Repräsentant des alten fahrenden Musikantenproletariats.

Und als hätte der wunderliche Mann empfunden, daß es mehr ein socialer als ein künstlerischer Zwiespalt sey, der in seiner und seines Gleichen Person in die Künstlerwelt geschleudert werde, forderte er seinen entschiedensten socialen Antipoden zum musikalischen Zweikampfe heraus, den ehrsamen Bückeburger Bach, der ein so systematischer Bürger und Musiker war, daß er sich ein für allemal die Stunden festgesetzt hatte, in welchen an jedem Tage componirt werden mußte. Hier öffnet sich dem Freunde der Culturgeschichte eine ganz neue Welt voll der schroffsten Gegensätze. Die gemeine Redeweise sagt: jeder Musikant habe einen Sparren zu viel im Kopfe; das heißt in's Schriftdeutsche übersetzt: die Geschichte der Musik ist unendlich reich an socialen Originalstücken — und keiner hat sie noch bis jetzt nach dieser Richtung ausgebeutet."

Im musikalischen Zweikampfe mag wohl der gelehrte Bach das Feld behauptet haben; im socialen

behauptete es leider der vagabundirende Neubauer. Er bezeichnete den Uebergang von den göttlichen Philistern des achtzehnten Jahrhunderts zu den fahrenden Genies des neunzehnten. Und ob sich gleich noch genug Philister unter den letzteren befinden, so sind doch die „göttlichen Philister" unter den modernen Musikern ausgestorben.

# Zwei kleine Meister.

## I.

# Konradin Kreutzer.

Aus dem winterlichen Rußland kam im December 1849 die Kunde zu uns, daß der Lyriker unter unsern Operncomponisten, der sinnige schwäbische Frühlingssänger, Konradin Kreutzer, in Riga gestorben sey. Und das deutsche Volk nahm warmen Antheil an dieser Kunde, obgleich das weder die alt gelehrten, noch die modern verkehrten Musiker begreifen konnten, denn beide behaupten — und mit Grund — der Dahingegangene sey in keinem einzelnen Stücke seiner Kunst ein großer Hexenmeister gewesen.

Kreutzer ist siebenundsechzig Jahre alt geworden. Tonsetzer, denen ihre Kunst eine so friedfertige, beruhigende Beschäftigung ist, wie sie ihm es gewesen, erreichen sonst gemeiniglich ein noch höheres Alter, aber merkwürdig ist es, daß sich der eigentliche

künstlerische Ruhm des siebenundsechzigjährigen Mannes erst von den letzten fünfzehn Jahren her geschrieben hat. Eine lange Reihe von Werken hatte er seit seinem Jünglingsalter veröffentlicht, aber erst in seinem zweiundfünfzigsten Lebensjahre gelang es ihm, eine zündende größere Schöpfung hervorzubringen: „Das Nachtlager von Granada." Man hört es dieser Oper wohl nicht an, daß sie einen Zweiundfünfziger zum Componisten hat. Sie machte ein wunderbares Glück, um so wunderbarer, da Kreutzer auch nachher kein ähnlicher Wurf mehr gelingen wollte, wie es ihm vordem nicht geglückt war. Dieß bezeichnet aber von vornherein auf's treffendste den Lyriker, denn dieser hängt wie kein Anderer von der Gunst des Augenblicks ab. So soll Kreutzer in geweihten Stunden mit fabelhafter Geschwindigkeit gearbeitet und gerade seine schönsten, von warmem Dichterhauche beseelten Lieder so flüchtig hingeworfen haben, wie sonst nur der handwerksmäßige Kunstbetrieb producirt. Anderen Arbeiten Kreutzers fühlt man es dagegen recht unzweideutig an, wie mühselig sich der Componist abgeplagt hat und doch nichts Frisches und Neues erfinden konnte. Diese herüber- und hinüberschwankende

Abhängigkeit von der Gunst der Stimmung widerspricht dem Berufe des dramatischen Tondichters, der in's Große und Ganze arbeiten muß, wobei man ihm über der Harmonie und Ausrundung des Gesammtbaues schon einige Nachlässigkeiten im Einzelwerk nachsieht. Und diese Ausrundung des Gesammtbaues war es eben, welche Kreutzer bei größeren Entwürfen eigentlich nur ein einzigmal gelungen ist.

Kreutzers Lebenslauf ist höchst einfach; man merkt es wohl auch seinen Compositionen an, daß die unbeugsamen Mächte der äußeren Thatsachen, die man Schicksal nennt, selten an seiner Seele gerüttelt haben mögen. Zu Mößkirch im Schwarzwald wurde er geboren und zwar an dem höchsten Festtage des musikalischen Kalenders, am Tage der heiligen Cäcilia. Von früher Jugend an standen ihm tüchtige Lehrmeister zur Seite, die ihn rasch durch die Lehr- und Gesellenjahre des musikalischen Studiums förderten. Zu einer Zeit, wo andere noch jeden Schritt vorwärts in der Kunst dem Widerstreit der sie umgebenden Verhältnisse abtrotzen müssen, war es ihm vergönnt, in der persönlichen Nähe großer Tonsetzer durch den unmittelbaren Eindruck trefflicher Aufführungen sich anregen zu lassen.

Die Wanderjahre seines Künstlerthums führten ihn nach der Schweiz, nach Wien, Stuttgart und Donaueschingen, wo er in der trefflichen Kapelle des Fürsten von Fürstenberg wirkte und lernte. Und wie ein gütiges Geschick ihm sonst freundlich entgegengekommen war, so hatte ihm, dessen künftiger Ruhm in der Gesangcomposition oder richtiger überhaupt in dem Gesange der Composition gegründet seyn sollte, die Natur eine klangreiche Stimme verliehen, daß er zugleich als Instrumentalist und als Sänger sich auszubilden vermochte.

Kreutzer hat hier und da dirigirt und an vielen Orten als praktischer Musiker gewirkt. Ich wüßte nicht, welches Interesse sich an die specielle Herzählung dieser Thatsachen knüpfen könnte, und noch viel weniger würde es nützen, das lange Register seiner Compositionen hier auch nur gruppenweise anzudeuten. Denn Kreutzer gehört zu denjenigen Künstlern, bei welchen ein einzelnes Werk als solches eigentlich keine sonderliche Bedeutung hat, indem erst in dem Widerschein der Gesammtwirksamkeit die Persönlichkeit des Meisters sich zu einer hervorragenderen Erscheinung abhebt.

Bekanntlich hat sich Kreutzer, der Schwabe, die Uhland'schen Lieder und Balladen mit besonderer Vorliebe zur Composition erwählt und den eigenthümlichen Ton derselben oft mit großem Glücke getroffen. Es ist aber diese Vorliebe für Uhland mehr als ein bloß zufälliges Begegnen, sie bezeichnet uns den ganzen kunstgeschichtlichen Standpunkt, welchen Kreutzer eingenommen, und dieser ist in der That sehr nahe verwandt mit dem der „schwäbischen Dichterschule." Wie Uhland, Kerner und die anderen Sangesgenossen aus Schwaben sich zu den älteren Romantikern verhalten, so verhält sich Kreutzer in seinen Tendenzen zu Karl Maria von Weber und seiner Richtung.

Damit soll nicht entfernt behauptet werden, daß die künstlerische Persönlichkeit Kreutzers so bedeutsam in unserer musikalischen Entwicklung dastehe, wie die Uhlands in unserer poetischen. Nur der Grundton, den beide anschlugen, Uhland in mächtigeren, Kreutzer in schwächeren Accorden, war derselbe.

Aus dem Gewirre der bunten Zauberwelt, welche die Romantik aufgeschlossen, griff Kreutzer das einfache Lied heraus, gemischt aus jenen volksthümlichen Anklängen und jenem Grundton einer zerfließenden

sentimentalen Sehnsucht, wie dieß schon Weber in seinen besten Stunden vorgebildet.

Was Gutzkow von Uhland gesagt hat, das gilt in diesem Sinne auch von Kreutzer: „Er zog die Glocken der Kapellen, stellte Hirtenknaben auf die Bergesgipfel und legte ihnen selige Lieder in den Mund. Er zauberte die Vergangenheit in verklärter Gestalt aus den Keimen wieder auf, ließ noch einmal die alten Falken der Jagden steigen — ließ Sänger an die Pforten der Burgen um Einlaß klopfen, zauberte uns Jungfrauen auf den grünen Plan und Königssöhne, die vorüberzogen und sie liebten.“ So kann man weiter — wenn man die Bücher der Literaturgeschichte aufschlägt — fast jedes Wort, in welchem man die schwäbische Dichterschule gezeichnet findet, auch auf Konradin Kreutzer anwenden.

Die Zeit dieser harmlosen Romantik ist vorüber, in der Musik fast noch mehr als in der Poesie. Schon dünkt uns das helle Grün des Kreutzer'schen Liederfrühlings matt und einfarbig und wir fühlen es deutlich vor, daß in seinem „Nachtlager“ dem kommenden Geschlecht gar manche Situation kindisch erscheinen wird, die uns einstweilen noch kindlich vorkommt.

Die romantische Schule spaltete sich in zwei große Zweige, in eine kranke und eine gesunde Romantik. Die einen strebten hohen Zielen nach, aber wie im Fieberrausche oder gar wie in jenem Katzenjammer, der sich an das Erwachen aus demselben knüpft, und den die kranken Leute Weltschmerz genannt haben. Die andern faßten die Kunst mehr als das sinnige Spiel des weichen Gemüthes: sie blieben gesund dabei, wie die meisten Menschen, welche nicht allzu hohen Dingen nachtrachten. Eine gesunde Musik in diesem Sinne hat Kreutzer geschrieben gegenüber den französisirenden Neuromantikern mit der interessanten Blässe des Gesichtes. Aehnlich, nur durchdringender und siegreicher hat auch die schwäbische Dichterschule dem jungen Deutschland Widerpart gehalten.

Wenn Goethe von der schwäbischen Dichtergenossenschaft sagt, daß aus ihrem Kreise nichts „das Menschengeschick bezwingendes" hervorgehen könne, dann gilt dieß freilich in noch viel höherem Grade von unserem harmlosen Kreutzer. Aber eben seine Antipoden, die musikalischen Neuromantiker, zeigten es nur zu deutlich, daß zuletzt eine Musik des Wahnwitzes herauskommt, wenn der Tonsetzer in jeglicher

Note etwas „das Menschengeschick bezwingendes“ niederlegen will.

Kreutzer hielt die Liebe für das schlichte deutsche Lied, für den vierstimmigen Männergesang zu einer Zeit unter den Deutschen rege, wo die Einflüsse der Pariser Neuromantik gerade am gewaltigsten anströmten. Er war ein stiller Geist, kein Reformator, geschweige denn ein Revolutionär. Aber er hat doch nicht wenig dazu mitgewirkt, daß sich jener Umschwung, der von dem volksthümlichen deutschen Lied seinen Ausgang nimmt und der jetzt mit jedem Tage wieder unzweideutiger sich kund gibt, allmählig in die deutsche Tonkunst einschleichen konnte. Unsere deutschen Liederkränze und Sängerbünde sollten dessen eingedenk seyn und das Andenken des Verstorbenen ehren, der sehr frühe schon und in sehr ungünstiger Zeit das nämliche Ziel vorverkündet hat, nach welchem sie jetzt ihre Banner tragen. Sie dürfen auch schon darüber vergessen, daß Kreutzer ein Paar Schock Sentimentalität mehr, als gerade von Nöthen gewesen wäre, in den Kauf gegeben, um das widerstrebende Publikum bei guter Laune zu erhalten. Und wenn Kreutzer in seinen Opern mitunter auch sich selbst vergißt und mehr mit

französischem und italienischem Wesen kokettirt, als es von Rechts wegen einem deutschen Musikanten ziemt, dann ist er doch in seinen Liedern zumeist ein ächt nationaler Meister gewesen.

In seinem „Nachtlager von Granada" hat Kreutzer das große Kunststück geliefert, eine Oper fast ohne Handlung durch lauter lyrische Situationen anziehend zu erhalten und den Mangel des dramatischen Lebens durch die Ueberfülle des lyrischen trefflich zu verhüllen. Man möge dieß bewundern, aber man hüte sich es nachzuahmen! Es erscheint fast wie mehr als eine bloße Mißgunst äußerer Verhältnisse, daß es Kreutzer so schwer gehalten hat, sein „Nachtlager" in Paris zur Aufführung zu bringen, ja daß der Künstler auf dem Wege Rechtens die Advocaten zu Hülfe rufen mußte, um der französischen Theaterdirektion das Gedächtniß für eine deutsche Oper wieder etwas aufzufrischen. Denn diese lyrische Oper verträgt sich mit den französischen Begriffen von dramatischer Musik, wie Wasser mit Feuer. Und doch wird man diese Oper noch nennen, wenn man sie schon längst nicht mehr aufführen mag, als ein Werk, das vor andern dazu beitrug, dem deutschen Männergesang in der Fremde Respekt zu erwecken.

Am liebenswürdigsten ist uns immer der Genius Kreutzers in einem seiner bescheidensten Werke erschienen: in der Musik zu Raymunds „Verschwender.“ Hier erhebt er sich in dem Liede des Bettlers, in der einfachsten Sangesweise, zu wahrhaft erschütterndem tragischem Ausdruck, wie ihm derselbe unseres Wissens sonst nirgends so tief gelungen ist. Da mag man wohl merken, daß nicht die vielen Noten, nicht die fette Instrumentirung die höchste Macht der Töne in sich schließen, sondern daß eben der schlichte Liedesklang die größten Wunder wirkt. Kreutzer hat den volksthümlichen Ton Raymunds ausgezeichnet in seiner Musik zu treffen gewußt, er hat ihn nicht musikalisch localisirt, wie das vordem Wenzel Müller gethan, der die Noten in seinen Volkspossen nie anders als gut österreichisch setzen konnte, er hat ihn nationalisirt, zu einem deutschen Volkston erweitert. Aber auch dieser glückliche Wurf blieb bei Kreutzer — vereinzelt.

Ein jeder Sterbliche ist gequält von einem organischen Leiden, welches ihn immer da niederhält, wo er einen Anlauf zum Vollendeten nimmt, da nun einmal die Vollendung nur bei der Menschheit und nicht bei dem Menschen sich erfüllen soll. Dieses

organische Herzleiden läßt sich bei Kreutzer in dem Worte der Schrift aussprechen, daß unser Wissen und unsere Kunst Stückwerk sey. Hätte sich bei ihm das Stückwerk zum Ganzen fügen mögen, hätte er sich mehr frei machen können von dem guten oder bösen Stern der Stunde, er wäre ein vortrefflicher Meister geworden.

Aber auch ein anderes Wort der Schrift erfüllte sich an dem sinnigen Kreutzer. Jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod, beginnt sein nachgelassenes Werk „Aurelia" erst zur Aufführung auf den deutschen Bühnen durchzudringen. Und trotzdem, daß mittlerweile gerade die reflectirte und raffinirte musikalische Gedankenmalerei in der Oper, der Kreutzer gegenüber steht, wie ein harmlos singendes Kind, immer tiefer Wurzel gefaßt hat, finden die sinnigen Weisen seiner nachgelassenen Oper doch noch die alten warmen Freunde. Das ist der wunderbare Zauber des Sanges „von Lenz und Liebe," der uns immer wieder jugendfrisch anmuthet, auch wenn wir altklug den Kopf schütteln über die seit Jahrhunderten in immer gleichem Ton wiederholte und doch nie ausgesungene Litanei. So ist und bleibt es auch mit den Liedern, die Kreutzers Landsleute, die schwäbischen Poeten gesungen.

In jeder künstlerisch überreizten und überbildeten Zeit bleiben einzelne anspruchslose Talente übrig, die in unbefangener Einfalt, gleich als lebten sie in einer andern Welt, weiter schaffen und dadurch kraft des Gegensatzes zu höherer Wirksamkeit kommen, als ihnen außerdem zu Theil geworden wäre. Solch ein liebenswürdiger Charakter, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung wesentlich erst geschaffen wurde durch den Gegensatz der andern Zeitrichtungen war Konradin Kreutzer. Und jenes andere Wort der Schrift, daran uns seine Wirksamkeit gemahnte, heißt: „Gott ist im Schwachen mächtig.“

## II.

## Albert Lortzing.

Ein Tondichter, dessen Lieder im Munde des ganzen Volkes leben, muß erst sterben, damit die Leute sich wieder erinnern, daß diese Lieder sich nicht von selber zusammengewoben haben, sondern daß der verstorbene Kapellmeister des Friedrich Wilhelmstädter Theaters in Berlin eben jener gewisse Lortzing war, der sie gemacht hat. Erst als man den Mann von berühmtem Namen und verschollener Existenz zur Gruft geleitet, erfährt die Welt, daß er seiner Familie nichts weiter als nur dieses berühmten Namens karges Erbtheil hinterläßt, und an dem Tage erst, wo das Trauergefolge der Künstler den silbernen Lorbeerkranz, den eine vergangene Zeit Lortzing geschenkt, hinter dem Sarge herträgt, um den grünen Zweig, den ihm nun bei seinem Tod plötzlich wieder die Gegenwart

reicht, mit ihm unter die Erde zu senken, erst an diesem Tag fällt es den Theaterdirektionen bei, daß eben dieser persönlich verschollene Lortzing es war, dessen Schöpfungen ihnen seit Jahren so oft die Kassen gefüllt haben.

Lortzing hat in seinen persönlichen Schicksalen wie in der ganzen Tendenz seines Künstlerthums eine starke Aehnlichkeit mit Konradin Kreutzer. Beide waren bei ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit populär geworden, aber den seltenen Ruhm, dem Volke ins Herz hinein gesungen zu haben, mußten Beide erkaufen mit einem unstäten, unter Enttäuschungen und Entsagungen durchgerungenen, oft stark proletarischen Lebenslauf. Kreutzer hatte im Alter an einer russischen Provincialbühne seine Existenz suchen müssen, und als er gestorben, war es der Pietät der Nation anheimgegeben, für seine Hinterlassenen zu sorgen. Nach Lortzings Tode gab sein Freund Düringer eine Biographie und Briefe des Verstorbenen zum Besten seiner Kinder heraus. Es ist dieß Büchlein ein Aktenstück zur Geschichte unseres socialen Elendes, welches uns belehrt, daß die Zeiten des armen Poeten, der sein Alter dem Armenspital verschreiben muß, um die Kraft seiner

Jugend der künstlerischen Verherrlichung der Nation opfern zu dürfen, noch lange nicht vorüber sind, und aber auch, daß Lortzing, der mit der einfältigen Sangesweise des Volkes begnadet worden war, zugleich jene still entsagende Gottergebenheit mit zum Geschenk erhalten hatte, welche das sogenannte „eigentliche“ Volk, das heißt das arme Volk in Deutschland stets in so heldenmäßiger Weise bewährt hat.

Es gemahnt uns das Schicksal dieser beiden volksthümlichen Tonsetzer an das tragische Ende eines verwandten älteren Meisters der Volksoper, Ferdinand Kauers, des Componisten des „Donauweibchens.“ Es ist eine kleine Geschichte und sie klingt uns wie ein Gedicht voll tiefsinniger Symbolik. Längst war der Wiener Musiker, dessen Volksopern den Bühnen so viel Tausende eingebracht, als ganz verarmter Mann vergessen, verschollen oder todt geglaubt, als im Frühjahr 1830 plötzlich die Nachricht sich verbreitete, daß bei der furchtbaren Ueberschwemmung, welche in der Nacht des 1. März mit reißender Schnelligkeit die Gestade der Donau verwüstete, ein achtzigjähriger Greis, der in dem Untergeschosse eines Häuschens am Ufer elend, unbekannt, nur in seinem Notenkrame

lebte, nur mit genauer Noth dem Tode entronnen sey, seine letzte Habe aber, vor allem den theuren Notenschatz, das Gut, von welchem seine Erinnerung gezehrt und dem Verkümmerten einen Rest von Lebensmuth erhalten, verloren habe. Kurze Zeit irrte der Verunglückte noch am Bettelstabe umher, bis er vor gänzlicher Entkräftung starb. — Das war Ferdinand Kauer gewesen, ein Mann, dessen Popularität seiner Zeit durch halb Europa gegangen war, der Componist des Donauweibchens. Das Donauweibchen, die Nixe des vaterländischen Stromes, zu deren Verherrlichung er seine zwei besten Tongedichte gesungen, hatte zuletzt auch den lebensmüden Tondichter zu sich hinabgezogen. Sie hatte mitleidsvoll dafür gesorgt, daß noch ein Strahl der Poesie auf den Lebensabend des armen alten Mannes falle, dem die undankbaren Menschen nur noch die gemeine Prosa eines in Verkommenheit und Vergessenheit langsam absterbenden Proletariers übrig gelassen hatten.

Ein Künstler, der nicht mehr scheinen will als er wirklich ist, der in seinem Schaffen sich nicht abängstigt mehr zu werden als er nach Gottes Gabe zu werden vermag, der nicht über sich selbst hinaus will, der seine Werke, nicht seine Person in den Vordergrund stellt, ein Mann, der überall zu brauchen ist und gerade darum nirgends recht ankommt, ein nicht bloß persönlich, sondern auch ästhetisch bescheidenes Talent — diese heutzutage so seltene Erscheinung war Lortzing.

Er war kein epochemachender Musiker, er hat das auch gar nicht seyn wollen. Hätte er's seyn wollen, er wäre darüber verunglückt wie Hunderte seiner Genossen. Sein Entwicklungsgang liegt klar vor uns; er ist nicht der eines Genies. In der Theaterwelt aufgewachsen, ward es dem begabten Schauspieler und Sänger allmählig ein Bedürfniß vom Reproduciren zum Produciren überzugehen. Spielend und nachahmend kam er zum Schaffen, und das Schaffen blieb ihm allezeit Spiel und Nachahmung. Es waltet nicht die stätige organische Herausbildung eines die ganze Künstlerpersönlichkeit erfüllenden Grundgedankens in der Genesis seiner Werke. Man kann im

Gegentheil sagen: Lortzing probirte so lange bis es ging, und der glückliche Instinkt ließ ihn zu guter Stunde den Punkt finden, wo es vortrefflich gegangen ist. Von bewußter Tendenz war vollends und zum Glück gar keine Rede.

Lortzing war durchaus naiv, auch naiv in dem Zusammenschweißen der fremdartigsten Formen. Wenn ihm die eigenen Gedanken ausgingen, dann lehnte er sich harmlos, wie wenn sich's von selbst verstünde, an fremde an. Dergleichen ist nur noch in der Musik möglich, die neben dem raffinirtesten Bildungsstandpunkt doch auch zugleich wieder den kindlichsten unter den modernen Künsten behauptet hat. In der gleichzeitigen Literaturgeschichte läßt sich darum kaum eine rechte Parallele für Lortzing finden. Man hat ihn einen Eklektiker genannt. Aber der ächte Eklektiker schleppt im theoretischen, kunsthistorischen Bewußtseyn die Formen und Farben aller Zeiten herbei, um daraus die bunte Mosaik des vermeintlich Vortrefflichsten zusammenzufügen; er setzt die Jupitermaske auf den Torso des Hercules, und flickt die Beine des belvederischen Apoll unten an, und meint nun habe er ein Gebilde erzeugt, welches das combinirte

Ideal männlicher Schönheit darstelle. Das paßt nicht auf Lortzing, dem jede theoretische Tendenz himmelweit ab lag. Nicht weil er ein Kunstgelehrter gewesen wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er kein Kunstgelehrter war, läßt er allerlei widerstrebende Gedanken und Formen, fremde und eigene, so arglos neben einander herlaufen.

Die Kritik ward bei ihm niemals, wie bei den meisten modernen Künstlern, zur zehnten Muse. Daher das sonnig helle, frühlingsartige, was uns so lieblich in Lortzings Gebilden anmuthet. Die Wolkenschatten der Reflexion haben den blauen Himmel seines heitern Kunstspiels niemals verdüstert. Auch sein Spiel auf der Bühne wird als leicht, munter und stets natürlich geschildert. Er ist sein ganzes Leben ein Naturkind geblieben, und die sind bekanntlich sehr rar in unserer reflectirten Zeit.

Wenn man sieht, wie heutzutage, namentlich seit dem Vorgange von Berlioz, die Musik zu einer apokalyptischen Allegorie gemacht werden soll, darinnen jeglicher Sinn und Unsinn der Zeit in fabelhaften Tonbildern verzeichnet stehe, wenn man beispielsweise liest, wie die absolute Kritik neuerdings entdeckt hat,

daß sich von Beethovens dritter Symphonie in Es dur zur neunten in D moll der unverkennbare Fortschritt vom Republikanismus zum Socialismus kundgebe, dann thut es einem ordentlich wohl, daß doch auch noch Leute wie Lortzing mit uns lebten, die so vergnüglich und unbefangen mit den unschuldigen Tönen spielen konnten, und gar nichts weiter gewollt haben als eben ein lustiges Spiel. Die sinnige, wenn auch flache Klarheit gewinnt unendlich durch dieses Relief des tiefsinnigen musikalischen Wahnwitzes.

Jenen ohne äußeren Erfolg und innere Befriedigung sich abquälenden reflectirten Musikern, denen es bange wird, als hätten sie eine Dummheit gemacht, wenn ihnen einmal zufällig eine natürliche, einfache Melodie in die Feder fließt und die dann so lange an dieser Melodie zwicken und zerren, bis sie glücklich allen natürlichen Fluß verloren hat, jenen musikalischen Tendenzkrämern ruft der populäre Erfolg jedes Lortzing'schen Werkes die Moral zu, mit welcher St. Johannes seinen zweiten Brief beschließt: „Kindlein, hütet euch vor den Abgöttern!"

Lortzing dichtete, setzte, spielte, sang seine Opern selbst, führte heute die Regie derselben, morgen den

Kapellmeisterstab. Es gemahnt das an jene Zeit, wo noch der alte Mattheson in einer von ihm componirten Oper in den ersten Akten einen Helden sang und, nachdem er sich im dritten erstochen hatte, im vierten und fünften Akt ins Orchester hinabstieg und die Aufführung persönlich zu Ende leitete. An allen möglichen Arten von Theatern, großen und kleinen, hat Lortzing auf seines Lebens wechselvoller Wanderfahrt gewirkt. Dem bescheidenen Mann ist keine künstlerische Aufgabe zu klein gewesen.

Als Musiker an sich betrachtet, war Lortzing fast Dilettant, aber als theatralischer Musiker war er Mann vom Fach. Bei den meisten lebenden Operncomponisten ist das Umgekehrte der Fall. Darum registrirt die Kunstgeschichte bei diesen nur die Partituren, bei Leuten wie Lortzing die Aufführungen. Er erscheint hier wahlverwandt jenen dichtenden Schauspielern, die von Iffland bis zu Devrient und Benedix und der Birch-Pfeiffer in der Dichtung über einen gewissen Dilettantismus nicht hinauskommen, aber durch die theatralische Meisterschaft der Anlage diese Schwäche wieder leidlich wett machen. Lortzings Opern spielen und singen sich daher gleichsam von

selber, weil jede einzelne Nummer von vornherein als bühnengemäß empfangen und ausgetragen wurde.

Hätte Lortzing eine tiefere Bildung besessen, er würde nicht so leicht über die Selbstkritik hinweggeschlüpft seyn. Er würde gerundeter, reifer, durchdachter gearbeitet haben, er hätte manche Plattheit des Textes und der Musik, die ihm in die Feder geflossen ist, ausgestrichen, aber wenn er ans Ende einer Partitur gekommen wäre, dann würde er sie wahrscheinlich von vornherein so lange wieder überarbeitet haben, bis jede einfache Wirkung zerstört gewesen wäre, oder er hätte sie dann wohl gar auch gleich von vorn bis hinten wieder zerrissen. Um so leicht zu produciren, wie es Lortzing gethan, dazu gehört in unserer Zeit eine gewisse naive Bildungslosigkeit. In ganz ähnlicher Weise bringt z. B. der kritisch sehr harmlose Roderich Benedix fortwährend ganz praktische, gefällige Lustspiele auf die Bühne, während fast alle Talente von tieferer Bildung an dem Versuche eines Bühnenlustspiels scheitern. Wie Mendelssohn durch seinen Bildungsreichthum zu musikalischen Erfolgen sich durchrang, so gewann Lortzing den Preis des thatsächlichen Erfolges über manchen weit

reicher Begabten durch die Naivetät seiner Bildungsarmuth! Darin zeigt sich die künstlerische Zerfahrenheit des Zeitalters, daß solche Gegensätze ganz gemüthlich neben einander bestehen, ja zu gleichen äußeren Resultaten kommen können.

Das ganze Naturell unseres Componisten machte ihn zum geborenen Widersacher jener überwürzten, reflectirten Tendenzmusik der französischen Neuromantiker, welche die deutsche Oper so lang beherrschte und noch beherrscht. Sein glücklicher Instinkt leitete ihn auf den einzigen Punkt, wo ein Mann wie er dieser Richtung sieghaft die Spitze bieten konnte. Er griff das deutsche Volkslied auf, und wob es in mannigfacher Veränderung und Nachbildung als den köstlichsten Schmuck in seine Opern ein. So schlug sein „Zaar und Zimmermann“ durch; die Lieder haben dieses Werk flott erhalten. Und während der Meister daheim mit deutschen Künstlersorgen rang, machte das Zaarenlied die Reise um die Welt. Zumeist dieser glückliche Gedanke, die volksthümliche deutsche Liedesform aus der Posse auch in die höhere komische Oper herüberzunehmen, hat Lortzing zum berühmten Componisten gemacht. Die Lieder haben seinen Opern

jenes Stück kunstgeschichtlicher Bedeutung gegeben, welches ihnen außerdem wohl schwerlich zu Theil geworden wäre. Lortzing trat in die Reihe der musikalischen Reformatoren, ohne es selber zu wissen und zu wollen. Er machte in den Liedern Front gegen die französische Neuromantik, während er noch in den Arien und Ensembles ganz gemüthlich allerlei bunten Flitter von derselben borgte. So naiv kann wiederum bloß ein Musiker verfahren. Der Genius des deutschen Liedes ist auch bei ihm im Schwachen mächtig geworden. Lortzing erfaßte das deutsche Volkslied durchaus nicht in seiner Tiefe, in seiner historischen Weihe, wie das Mendelssohn gethan; im Gegentheil, das deutsche Volkslied erscheint bei ihm meistens in seiner Verflachung, oft genug auch mit modernen Manierismen verbrämt. Aber dadurch legt das Volkslied eben um so glänzenderes Zeugniß ab von der unverwüstlichen ihm eingeborenen Kraft und Frische, daß es selbst in seiner Verwässerung noch so magisch wirken konnte.

Man kann sagen: in dem volksthümlichen Element schlägt sich bei Lortzing sehr häufig der Beischmack des spießbürgerlichen Philisterthums nieder. Das sage

ich nicht, um ihn herabzusetzen. Denn ich denke dabei nicht an den ledernen Philister unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft, sondern an jene „göttlichen Philister" aus der Musikgeschichte der Rococozeit, wie ich sie oben zeichnete. Wie diese den berechtigten gemüthlichen Dilettantismus in die Hausmusik brachten, so pflanzte Lortzing die Nachklänge desselben auf der Bühne fort. Dieser deutsche göttliche Philister aber ist ein humoristischer Geselle und jedenfalls zehnmal besser als der blasirte Geck, der in den Pointen der neuen französischen komischen Oper musikalisch leibhaftig geworden ist. Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikalischen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum Pariser Gecken gemacht. Die deutsche Oper ist dadurch nur um eine Krankheitsform reicher geworden.

Selbst die vielen kleinen Späße, Schnurren und Improvisationen, welche Lortzing in die Textbücher seiner Opern eingestreut hat, sind meist etwas philiströs. Dieß stimmt zu dem Gesammtbilde unseres Meisters. Der Ton der musikalischen Romantik, den er in seinem „Waffenschmied" anzuschlagen versuchte,

ist nur da geglückt, wo der alte deutsche Spießbürger gezeichnet werden soll, das ritterliche Element fällt ab daneben. In der Zauberoper Undine, wo sich Lortzing zu der musikalischen Zeichnung des zarten schattenhaften Traumlebens der Geisterwelt verstieg, sind ein paar recht handfest derbe Trinklieder das musikalisch eigenthümlichste geworden.

Hier scheidet sich die Art, wie Lortzing das deutsche Volkslied für die Oper ausgebeutet hat, recht grell von der wie es Karl Maria v. Weber gethan. Weber idealisirt das Volkslied, er durchleuchtet es mit dem mährchenhaften Zauberschein seiner romantischen Seelenstimmung; Lortzing macht die Natürlichkeit des Volksliedes wo möglich noch natürlicher, so recht bürgerlich familiär, etwas hausbacken, doch meist ohne platt zu werden. Die aristokratischen Figuren und Situationen in seinem „Wildschütz“ sind gänzlich mißglückt, der philisterhaft zopfige Dorfschulmeister dagegen unübertrefflich gelungen. Der Drang, das Wesentliche der musikalischen Komik in dem Humor der Philistrosität aufzusuchen, ist für die deutsche Oper seit Dittersdorf fast ununterbrochen charakteristisch geblieben. Darin liegt gerade der unverlöschbare Reiz

der Dittersdorf'schen Musik, daß ihr Schöpfer so ein göttlicher Philister gewesen ist. Es hat sich sogar ein stehender Formalismus der musikalischen Komik an diese Erscheinung geknüpft, dem auch Mozart und Haydn sich nicht entwinden konnten, und diese Formen des philiströsen Spaßes in Tönen sind dann in dem Erbschaftswechsel eines Jahrhunderts als ein „Inventarium des eisernen Viehes" zuletzt bis auf unsern Lortzing herübergekommen. Der Bürgermeister van Bett in seinem „Zaar und Zimmermann" ist der rechte Repräsentant von solch ergötzlicher musikalischer Philisterhaftigkeit; er ist aber auch den Dittersdorf'schen Spießbürgern ganz aus dem Gesicht geschnitten. Lortzing hat die Bedeutung des guten Fundes wohl zu schätzen gewußt, denn er hat nachgehends immer aufs neue wieder nach dieser Schablone gearbeitet.

Es ist bemerkenswerth, daß die deutschen Maler ungefähr zur selben Zeit die philiströsen Zöpfe als besten Stoff und dankbarste Form der modernen Carikatur auszubeuten begannen, wo Lortzing eben das gleiche Geschlecht mit so großem Erfolg musikalisch carikirt hatte. Gerade weil Lortzings Komik oft so philiströs ist, hat sie ein so ungeheures Publikum

gefunden. Wer in Schimpf oder Ernst an den Philister appellirt, der ist in Deutschland immer sicher, daß seine Berufung Gehör finde.

Das Geschlecht der unbefangenen Künstlernaturen, die sorglos nur singen, weil ihnen Gesang gegeben, verschwindet mit jedem Tag mehr. Lortzing war in diesem Sinn eine seltene, man möchte sagen eine verspätete Erscheinung. Das Volk wird seine Lieder noch weiter singen und — wie er selber gethan — spielend umbilden, wenn es von seinem Namen längst nichts mehr weiß. Aber in der Kunstgeschichte wird man diesen Namen und die mit ihm gestempelten Werke verzeichnen als ein denkwürdiges Zeugniß von den Erfolgen eines ganz einfachen und bescheidenen, aber von der Reflectirtheit und dem ästhetischen Egoismus der Zeit unberührten Talentes, neben der unsäglichen Unfruchtbarkeit und dem niederschlagend erfolglosen Ringen so vieler weit reicher und höher begabten Geister.

# Musikalische

# Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

**W. H. Riehl.**

**Stuttgart und Tübingen.**

J. G. Cotta'scher Verlag.

1853.

Hatma